LE CYCLE BERLIOZ

Essai Historique et Critique sur l'Œuvre de Berlioz

PAR

J.-G. PROD'HOMME

L'Enfance du Christ

LE LIVRET
LA PARTITION
LA CRITIQUE
(1854-1875)
avec de nombreux exemples en musique

PARIS

ÉDITION DV *MERCVRE DE FRANCE*

15, Rve de l'Échavdé-Saint-Germain

M.D.CCC.XCVIII

Preis: 3 M. Prix: 3 fr. 50 Price: 3 sh.

A M.

Avec l'expression de ma sincère & respectueuse sympathie pour l'homme & pour l'écrivain

[illegible]

L'Enfance

du

Christ

LE CYCLE BERLIOZ

Essai Historique et Critique sur l'Œuvre de Berlioz

PAR

J.-G. PROD'HOMME

ONT PARU :

La Damnation de Faust................ 1 vol.
L'Enfance du Christ................... 1 vol.

EN PRÉPARATION :

La Symphonie fantastique.
Lélio.

A L'ÉTUDE :

Roméo et Juliette.
Les Troyens.

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT :

Wagner Révolutionnaire.

LE CYCLE BERLIOZ

Essai Historique et Critique sur l'Œuvre de Berlioz

PAR

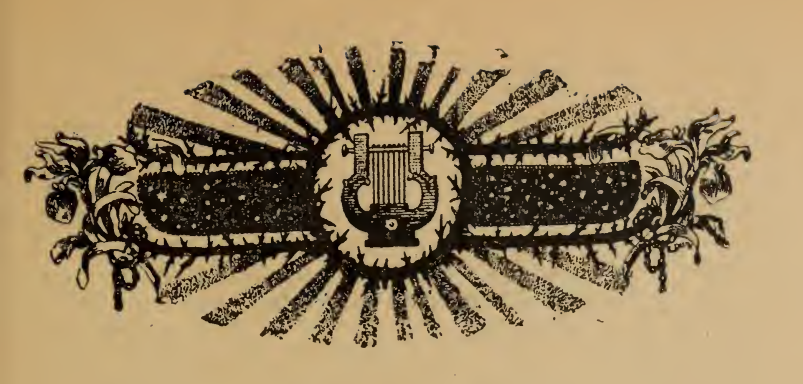
J.-G. PROD'HOMME

L'Enfance du Christ

LE LIVRET
LA PARTITION
LA CRITIQUE
(1854-1875)
avec de nombreux exemples en musique

PARIS
ÉDITION DV *MERCVRE DE FRANCE*
15, Rve de l'Échavdé-Saint-Germain
M.D.CCC.XCVIII

Il a été tiré 5 exemplaires sur papier de Japon impérial à 12 fr.
et 5 exemplaires sur papier de Hollande van Gelder, à 8 fr.



Un an s'est écoulé depuis le jour où parut le premier volume du Cycle-Berlioz, *consacré à* La Damnation de Faust. *Le succès par lequel l'ont accueilli la plupart des écrivains musicaux, — il m'est bien permis de le dire, — et aussi le public dilettante, m'a encouragé dans le travail que je poursuivais déjà sur l'ouvrage de notre compositeur qui vient, par ordre chronologique, après* La Damnation : l'Enfance du Christ.

Le Cycle Berlioz

On retrouvera donc dans ce volume, le même plan que dans le premier. Des critiques comme MM. M. Brenet, A. Ernst, Ad. Jullien, H. Gauthier-Villars, H. Imbert, H. Lavoix, Ch. Malherbe, C. Mauclair, G. Servières, L. Torchi l'ont approuvé : je le conserve donc. Ici cependant, le chapitre dernier, consacré à l'historique de la partition et à l'examen des critiques de l'époque de la première audition et de la reprise (1854, 1875) a été plus développé, trop développé, peut-être. J'ai préféré donner les opinions des contemporains telles qu'elles parurent dans les feuilles du temps. Leur lecture est toujours instructive, parfois même amusante. Quant aux lettres assez nombreuses, de Berlioz et de Liszt, je les ai puisées, pour la plupart, dans la publication de M. La Mara; c'est dire qu'elles sont à peu près inédites en France.

En appendice, ont été placées des notes sur le manuscrit de l'Enfance du Christ, *ainsi que la reproduction du premier article de Berlioz sur la musique religieuse, paru en 1829 dans le* Correspondant. *J'ai pensé que cette reproduction pouvait trouver place dans un volume consacré à une œuvre quasi-religieuse.*

Mais, le lecteur bienveillant n'a pas besoin qu'on lui indique ce qu'il trouvera au cours de cet opuscule; qu'il lui accorde seulement autant d'intérêt qu'à celui qui l'a précédé et je serai suffisamment récompensé de mon travail pour la plus grande gloire de Berlioz.

Münich, 4 septembre 1897.

Le Cycle Berlioz

I

COMPOSITION

DE

LA FUITE EN ÉGYPTE

ET DE

L'ENFANCE DU CHRIST

I

COMPOSITION

DE

LA FUITE EN ÉGYPTE

ET DE

L'ENFANCE DU CHRIST

Le mardi 12 novembre 1850, à huit heures du soir, dans la salle Sainte-Cécile, à la Chaussée-d'Antin, Hector Berlioz dirigeant l'orchestre de la *grande Société philharmonique de Paris* qui donnait

ce jour-là son premierconcert d'abonnement de la nouvelle saison (1), le public dilettante de Paris était convié à l'audition du programme suivant : 1° *Episode de la Vie d'un Artiste*, symphonie fantastique en cinq parties, par M. Berlioz; 2° *le Chant des Chérubins*, par Bortniansky ; 3° air de *Betly*, chanté par Mme Ugalde, par Donizetti ; 4° *l'Adieu des bergers à la Sainte Famille*, chanson en chœur de *la Fuite en Egypte*, mystère de Pierre Ducré, exécuté pour la première fois en 1679 ; 5° *Sara la baigneuse*, ballade à trois chœurs, par M. Berlioz ; 6° air de *Lombardi*, chanté par Mme Ugalde ; 7° *Sommeil d'Atys*, chœur de Piccini ; 8° *Invitation à la valse*, de Weber (orchestrée par Berlioz, avait omis d'ajouter ce programme quasi-officiel (2).

(1) « La société philharmonique, écrivait quelques jours avant Léon Kreutzer, est venue au monde le 19 février de l'année dernière, à 8 heures 3/4 du soir. » (*Gaz. mus.* du 27 octobre 1850, n° 43, p. 353). Elle donnait un concert par mois, pendant six mois.

(2) *Gaz. mus.* du 10 novembre 1850, n° 45, p. 375. Cf. *Ménestrel* du même jour, n° 50, p. 2, qui donne un peu plus de détails et indique le prix des places (de deux à six francs).

Le chef d'orchestre compositeur, qui occupait une place importante dans ce programme, avait jugé bon, par une de ces *fumisteries* (pour employer une expression de notre bel argot fin-de-siècle) qui lui étaient familières, d'attribuer la paternité de *l'Adieu des bergers* à un certain Pierre Ducré, maître de chapelle *imaginaire* de la Sainte-Chapelle au XVIIe siècle; le succès que Berlioz remporta sous le couvert de son prête-nom fut grand, et l'on s'extasia sur la simplicité de la musique d'autrefois, etc., etc. (1).

La supercherie paraît avoir duré quelque temps, et le secret avoir été bien gardé, même auprès des artistes. Plus d'une semaine après le concert du 12 novembre, Léon Kreutzer écrivait dans le compte rendu qu'il en don-

(1) On remarque aussi que, dans le catalogue des *Œuvres de H. B.*, publié par la maison S. Richault, un « *Chant des Chérubins,* motet, chœur de BORDNIANSKY (*sic*), à quatre parties sans accompagnement (deux soprani, ténor et basse), paroles latines adaptées à la musique par Berlioz. »

nait à la *Gazette musicale* : « M. Berlioz avait découvert pour le second concert une petite curiosité archéologique, une pastorale pour le chant avec accompagnement de deux hautbois et deux bassons, de Pierre Ducré ; ce morceau date de 1679 Il m'a paru assez joli et moduler assez heureusement pour un temps où l'on ne modulait guère. » On peut douter, il est vrai, en lisant ces derniers mots, si Kreutzer, comme tant d'autres, fut mystifié par le pseudo-Ducré ou si, d'accord avec lui, il voulait laisser le public en ignorer quelque temps encore la véritable identité.

Berlioz a raconté, et c'est une anecdote bien connue de sa vie, dans quelles circonstances il composa l'*Adieu des Bergers*, qui devint plus tard le point central de sa trilogie sacrée (1).

(1) Voir H. B. *Les Grotesques de la Musique* (Paris, 1859) pages 167-172. CORRESPONDANCE PHILOSOPHIQUE. *Lettre adressée à M. Ella, directeur de l'Union musicale de Londres, au sujet de* la Fuite en Egypte, FRAGMENTS D'UN MYSTÈRE EN STYLE

Je me trouvais un soir, raconte-t-il, *chez M. le baron de M**** (1), *intelligent et sincère ami des arts*, *avec un de mes anciens condisciples de*

ANCIEN qui fait partie maintenant de ma trilogie sacrée : l'Enfance du Christ.

Cette *Lettre* fut insérée d'abord en tête de *la Fuite en Egypte*, dont la partition parue chez Richault en 1852 était dédiée à Ella. *Les fragments de* la Fuite en Egypte, écrivait Berlioz à Liszt, *mystère attribué à Pierre Ducré, maitre de chapelle imaginaire, sont le résultat d'une petite farce que j'ai faite à nos bons gendarmes de la critique française. Je leur ait fait entendre deux fois* l'Adieu des Bergers *de* cet ancien maître *et quand ils ont eu bien divagué sur la vieille école et le style pur et simple*, *je me suis nommé, et j'ai vendu ma partition à Richault avec* Tristia *et le* Corsaire. (LA MARA, *Briefe hervorragende Zeitgenossen an Franz Liszt*, 2 vol., Leipzig, Br. et Hærtel, 1895, I, pages 218-219, lettre 153 de Berlioz à Liszt, de *Londres*, *12 août 1852, 10, Old Cavendish Street*, *Cavendish Square.* A la fin de la même année (le 9 décembre 1852)), Liszt lui-même écrivait à Robert Radecke, à Leipzig : « Dans le cours de l'hiver, j'ai aussi en vue l'exécution du petit oratorio *« la Fuite en Egypte » attribué au maître de chapelle Pierre Ducré.* Cette gracieuse et intéressante œuvre pourrait trouver du succès à Leipzig, car elle ne présente aucune difficulté pour le chant comme pour l'orchestre. Si vous gardez pour vous le secret, et la faites étudier sous le nom de Pierre Ducré, compositeur du XVIe siècle, je suis assuré que le succès ne manquera pas. » (LA MARA, *Listzt's Briefe.* 2 vol. Br. et Hærtel, 1893. I, p. 126).

(1) Probablement le baron de Montville.

l'Académie de Rome, le savant architecte Duc. Tout le monde jouait, qui à l'écarté, qui au whist, qui au brelan, excepté moi. Je déteste les cartes...

Je m'ennuyais donc d'une façon assez évidente, quand Duc, se tournant vers moi :

« Puisque tu ne fais rien, me dit-il, tu devrais écrire un morceau de musique pour mon album !

— Volontiers. »

Je prends un bout de papier, j'y trace quelques portées, sur lesquelles vient se poser un andantino à quatre parties pour l'orgue. Je crois y trouver un certain caractère de mysticité agreste et naïve, et l'idée me vient aussitôt d'y appliquer des paroles du même genre. Le morceau d'orgue disparaît, et devient le chœur des Bergers de Bethléem adressant leurs adieux à l'enfant Jésus, au moment du départ de la Sainte Famille pour l'Egypte. On interrompt les parties de whist et de brelan pour entendre mon saint fabliau. On s'égaye autant du tour moyen-âge des vers que de celui de ma musique.

« Maintenant, dis-je à Duc, je vais mettre ton nom là-dessous, je veux te compromettre.

— Quelle idée ! mes amis savent bien que j'ignore tout à fait la composition.

— Voilà une belle raison, en vérité, pour ne pas composer ! mais puisque ta vanité se refuse à adopter mon morceau, attends, je vais créer un nom dont le tien fera partie. Ce sera celui de Pierre Ducré, que j'institue maître de musique de la Sainte-Chapelle de Paris au dix-septième siècle. Cela donnera à mon manuscrit tout le prix d'une curiosité archéologique. »

Ainsi fut fait. Mais je m'étais mis en train de faire le Chatterton. Quelques jours après, j'écrivis chez moi le Repos de la Sainte Famille, *en commençant cette fois par les paroles, et une petite ouverture fuguée, pour un petit orchestre, dans un style innocent, en* fa dièze mineur sans note sensible ; *mode qui n'est plus de mode, qui ressemble au plain-chant, et que les savants vous diront être un dérivé de quelque mode phrygien, ou dorien, ou lydien de l'an-*

cienne Grèce, ce qui ne fait absolument rien à la chose, mais dans lequel réside le caractère mélancolique et un peu niais des vieilles complaintes populaires.

Un mois plus tard je ne songeais plus à ma partition rétrospective, quand un chœur vint à manquer dans le programme d'un concert que j'avais à diriger. Il me parut plaisant de le remplacer par celui de Pierre Ducré, maître de musique de la Sainte-Chapelle de Paris (1679). Les choristes, aux répétitions, s'éprirent tout d'abord d'une vive affection pour cette musique d'ancêtres.

« Mais où avez-vous déterré cela ? me dirent-ils.

— Déterré est presque le mot, répondis-je sans hésiter ; on l'a trouvé dans une armoire murée, en faisant la récente restauration de la Sainte-Chapelle. C'était écrit sur parchemin en vieille notation que j'ai eu beaucoup de peine à déchiffrer.

Le concert a lieu, le morceau de Pierre Ducré

est très bien exécuté, encore mieux accueilli. Les critiques en font l'éloge le surlendemain en me félicitant de ma découverte. Un seul émet des doutes sur son authenticité et sur son âge (1). *Ce qui prouve bien, gallophobe que vous êtes, qu'il y a des gens d'esprit partout. Un autre critique s'attendrit sur le malheur de ce pauvre ancien maître dont l'inspiration musicale se révèle aux Parisiens après cent soixante-treize ans d'obscurité. « Car, dit-il, aucun de nous n'avait encore entendu parler de lui, et le Dictionnaire biographique des musiciens de M. Fétis, où se trouvent pourtant des choses si extraordinaires, n'en fait pas mention ! »*

Le dimanche suivant, Duc se trouvant chez une jeune et belle dame qui aime beaucoup l'ancienne musique et professe un grand mépris pour les musiciens modernes quand leur date

(1) Très probablement L. Kreutzer, dont les paroles ont été c–tées plus haut. On remarquera en passant que les mots « curiosité archéologique » se retrouve sous sa plume, comme dans la présente *Lettre* de Berlioz.

lui est inconnue, aborde ainsi la reine du salon :

— Eh bien, madame, comment avez-vous trouvé notre dernier concert ?

— Oh ! fort mélangé, comme toujours.

— Et le morceau de Pierre Ducré ?

— Parfait, délicieux ! voilà de la musique ! le temps ne lui a rien ôté de sa fraîcheur. C'est la vraie mélodie, dont les compositeurs contemporains nous font bien remarquer la rareté. Ce n'est pas votre M. Berlioz, en tout cas, qui fera jamais rien de pareil. »

Duc, à ces mots, ne peut retenir un éclat de rire, et a l'imprudence de répliquer :

« — Hélas ! madame, c'est pourtant mon M. Berlioz qui a fait l'Adieu des Bergers, *et qui l'a fait devant moi, un soir, sur le coin d'une table d'écarté. »*

La belle dame se mord les lèvres, les roses du dépit viennent nuancer sa pâleur, et tournant le dos à Duc, lui jette avec humeur cette cruelle phrase :

« — M. Berlioz est un impertinent ! »

Vous jugez, mon cher Ella, de ma honte, quand Duc vint me répéter l'apostrophe. Je me hâtai alors de faire amende honorable, en publiant humblement sous mon nom cette pauvre petite œuvre, mais en laissant toutefois subsister sur le titre les mots : « Attribué à Pierre Ducré, maître de chapelle imaginaire », *pour me rappeler ainsi le souvenir de ma coupable supercherie* (1)

(1) *Les Grotesques de la Musique,* Paris, 1859, pages 168-171 ; nouv. édit. (1880), pages 169-173.

Richard Pohl (*H. B. Studien und Erinnerungen,* Leipzig, 1884, pages 51-58) a traduit cette *Lettre* qui se trouvait en tête de la partition, datée de *Londres, 15 mai 1852* et à laquelle d'Ortigue fait allusion dans son article des *Débats* du 3 janvier 1854, qui sera cité au chapitre sur *la Critique*. Le *Ménestrel* du 30 mai 1852 la publia, d'après le *Musical World* « qui est décidément le Moniteur officiel de M. Berlioz... » Je n'ai pu que retrouver la partition réduite pour piano et chant de *la Fuite en Egypte ;* elle ne contient d'ailleurs que les deux lignes de dédicace à Ella, en voici la description d'après l'exemplaire de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris (nº 22,000):

A M. ELLA

Directeur de l'Union musicale *de Londres.*

LA

FUITE EN ÉGYPTE

Ce petit fragment d'un oratorio encore à naître fut exécuté, sous la direction de Berlioz,

---

Fragments d'un mystère en style ancien
POUR TÉNOR *SOLO CHŒUR ET UN PETIT ORCHESTRE*
Attribué à Pierre Ducré, *Maître de Chapelle imaginaire et composé*
PAR
HECTOR BERLIOZ
Grande partition
Œuvre : 25 Prix : 5 fr. net.
1. *Ouverture.*
2. *L'Adieu des Bergers, chœur.*
3. *Le Repos de la Sainte Famille, solo de ténor.*
A. V.
Parties d'orchestre séparées : 20 *fr.*
Partition pour chant et piano, arrangée par Amédée Méreaux. Prix: 3 fr. net.
PARIS, *chez S. RICHAULT, Editeur, boulevard Poissonnière, 26, au premier.*
R. 11.277

Au frontispice le portrait de Berlioz, signé : *Amédée Charpentier, d'après Prinzhofer.* L'*Ouverture, arrangée pour piano à 4 mains, par Amédée MÉREAUX*, occupe les pages 2-11 ; *l'Adieu des Bergers*, les pages 12-21, et LE REPOS DE LA SAINTE FAMILLE, LÉGENDE ET PANTOMIME, *Pour Ténor Solo et Chœur d'Anges ad Libitum Soprani et Contralti*, les pages 22-28. L'exemplaire du Conservatoire possède, en outre, la partie détachée du ténor, une feuille bleue manuscrite, avec cette note en marge d'une écriture plus récente : *Cette partie a servi à la première exécution de la Fuite en Egypte (Enfance du Christ).*

Eugène de Mirecourt (*Les Contemporains*, 2e série, 63. BERLIOZ, p. 82-84, 1856), raconte le fait rapporté ci-dessus, de façon

pendant les quatre années qui suivent, dans ses nombreux voyages à travers l'Europe, en totalité ou en partie : à Bade, en août 1852, puis en mai 1853, au 4e concert de la Société philharmonique de Hanover Square, à Londres où *le Repos de la Sainte Famille*, chanté par Gardoni (1), obtint le plus grand succès.

---

plus brève et surtout moins vraisemblable : « On connaît, dit-il, l'excellent tour joué par Berlioz à ses détracteurs, et l'adresse avec laquelle il dut les confondre, avant l'exécution définitive de sa dernière symphonie.

« Sous le nom de M. Pierre Ducré, célèbre artiste encore à naître, il donna le fragment de l'*Enfance du Christ* qui a pour titre le *Chœur des Bergers*.

« Et les Aristarques d'applaudir à tout rompre.

« — Bravo ! bravissimo ! criaient-ils. Voilà de la vraie musique. Allez dire à Berlioz d'en faire autant.

« — Messieurs, elle est de moi ! dit notre compositeur, paraissant tout à coup dans le cercle où l'on portait aux nues M. Pierre Ducré.

« La tête de Méduse, de mythologique mémoire, n'eut jamais un effet plus terrible.

« Oh ! la prévention ! » disait Figaro. »

(1) « Un nouveau morceau, composé par lui en style ancien, et délicieusement chanté par Gardoni. *le Repos de la Sainte Famille*, a produit un effet extraordinaire et il a fallu le répéter. » (*Gaz. music.* 1853, p. 207, Lettre de *Londres, 1er juin*).

Pour en finir avec mes heurs et malheurs, écrit Berlioz à Liszt, *je te dirai qu'au concert de la vieille Société philharmonique de Hanover Square, Harold, le Carnaval et surtout le morceau de Pierre Ducré : « Le Repos de la Ste Famille » ont produit un immense effet. Cette*

Puis à Bade, à Brunswick (1) à Lepzig (2) où elle est redemandée pour un second concert.

Quelque temps après son retour de Londres, devant partir pour Bade le 1er août de cette année 1853, Berlioz cherchait pendant son court séjour à Paris, à faire faire une traduction allemande de son œuvre nouvelle. Ne pouvant trouver Gathy (3) que Liszt lui avait indiqué, il s'adresse à Peter Cornélius, qui deviendra

---

petite scène fort bien chantée par Gardoni a été redemandée, c'est une des meilleures choses que j'ai écrites. (LA MARA, *Br. an Liszt*. I, pages 282-283, Lettre 187, de *Paris, 10 juillet 1853, 19, rue de Boursault*).

(1) *Gaz. mus.*, 6 novembre 1853, p. 394. Lettre du 26 octobre. « ... le *Repos de la Sainte Famille*, un morceau qu'on ne connaît pas à Paris, très bien chanté par Schmetzler. »

(2) *Idem*, 11 décembre, p. 432. « *La Fuite en Egypte*... redemandée unanimement. »

(3) LA MARA, *Br. an Liszt*, I, pages 287-290. Lettre 190, de (Paris, fin juillet 1853).

Gathy (1800-1858), professeur de musique et écrivain musical à Paris, avait traduit quelques années auparavant le *Voyage musical en Allemagne* (*Musikalische Wanderung durch Deutschland*; Leipzig, Schuberth et Cie, 1844).

le traducteur de la trilogie entière (1).

Rentré d'Allemagne à la fin de 1853, *j'ai travaillé depuis mon retour,* mande-t-il à Liszt, *à la suite du mystère de Pierre Ducré :* L'arrivée de la Ste Famille en Egypte. *C'est beaucoup plus considérable que* la Fuite. *Ce serait néanmoins fini sans la correction des épreu-*

(1) *Remercie M. Cornélius de vouloir bien se charger avec toi de la révision du texte allemand et de sa traduction de* La Fuite (La Mara, *ibid*, I, page 206, Lettre 310, de Paris, dimanche 15 janvier 1854. Le texte dont il s'agit est celui de *la Damnation de Faust*.

Peter Cornélius (1824-1874) compositeur de musique, traduisit en outre : *Lélio, la Captive* et les *Nuits d'été.*

Cf. la lettre suivante adressée par Berlioz à Cornélius lui-même.

Je vous remercie, monsieur, d'avoir bien voulu vous donner la peine de retraduire en vers le chœur des Bergers de mon opuscule biblique. Je regrette bien plus que vous de recevoir votre travail post festum (comme vous le dites) et c'est une singulière fête que celle dont mes traducteurs m'ont honoré jusqu'à présent.

Puisque vous m'offrez si gracieusement votre appui contre eux, je prendrai la liberté de vous envoyer de Paris mes dernières épreuves de Faust et vous demanderai de la (sic) *revoir. Vous m'obligerez beaucoup de la corriger sévèrement.*

Mille amitiés à Liszt ; le concert tient toujours pour samedi ; nous répétons ce soir et demain.

Je serre la main à Reményi, qui se met, dit-il, à mes genoux ; et

ves de Faust qui me prend presque tout mon temps et n'avance que très lentement (1).

Et quelques jours après, la lettre suivante nous apprend quels étaient les projets de Berlioz, et comment allait son travail.

J'ai été arrêté au beau milieu de mon travail de l'Oratorio (deuxième partie de la Fuite en Egypte) par les mille inévitables prosaïques affaires de la vie parisienne, et par les épreuves de Faust qui ne finissent pas. J'en ai encore

---

pour qu'il se relève au plus vite, je lui envoie une bordée de cuivres sur son Hony thème :

Votre tout dévoué,

HECTOR BERLIOZ.

Leipzig, 6 décembre 1853.

Cette lettre a été publiée par M. J Van Santen Kolff, dans le *Guide musical* du 24 décembre 1890, p. 338, sans indication de destinataire ; mais il est évident qu'elle fut adressée à Cornélius. Le *post festum* fait allusion au concert du commencement de décembre (voir ci-dessus, p. 16, note 2) dans lequel Berlioz faisait exécuter en entier pour la première fois, la *Fuite en Egypte* (A. Jullien, *H. B.*, p. 220, note 1).

(1) LA MARA, *Br. an Liszt*, I, p. 310 Lettre 207, de Paris, 15 janvier 1854. La partition de *la Damnation de Faust* parut, on le sait, dans les premiers mois de 1854. (Voir le *Cycle Berlioz : la D de F.*, pages 37-38).

pour deux grands mois. Impossible de trouver une journée de liberté. J'ai fait six morceaux, il n'en reste plus que deux à écrire ; mais j'ai encore à vernir l'instrumentation. Je vois que je repartirai pour l'Allemagne sans avoir pu finir. J'aurais pourtant bien voulu donner cet ouvrage à mon premier concert de Dresde (1).

D'après ces mots, on voit que, au commencement de 1854, il n'était pas encore question d'une *trilogie sacrée*, mais seulement d'un petit oratorio dans lequel *l'Arrivée à Saïs* aurait complété logiquement *la Fuite en Egypte*. Berlioz avait été probablement encouragé à continuer son travail par le succès que remporta le 18 décembre précédent à la Société philharmonique, *la Fuite* tout entière (2).

(1) La Mara, *Br. an Liszt*, I, pages 313-315. Lettre 208 de Paris, 24 janvier 1854.

(2) Il est remarquable cependant que dans ses lettres publiées on ne trouve nulle allusion à cette reprise qui fut presque une première audition, car un grand nombre de critiques musicaux en font part à leurs lecteurs. (Voir plus loin le chapitre sur *la Critique*).

Pendant ce temps, une édition allemande intitulée : *Die Flucht in Ægypten* avait paru chez Kistner (1), qui, entre parenthèses, ne satisfaisait pas tout à fait l'auteur. *Je te laisserai, ainsi qu'à M. Cornélius, des exemplaires de Kistner de la Fuite en Egypte*, écrivait il à son fidèle ami de Weimar. *Il vient de me les envoyer avec une stupide faute de prosodie de deux vers allemands, faute qui s'est reproduite dans la grande comme dans la petite partition.*

Je serais bien heureux que M. Cornélius voulût se charger de traduire aussi l'Arrivée à Saïs *que j'achève d'instrumenter ici. Mais aucun éditeur allemand n'ayant jusqu'à présent le courage d'acquérir ce nouvel ouvrage (Kistner l'a refusé, triple rat !...) je ne saurai quel arrangement prendre avec M. Cornélius, qui a déjà beaucoup trop écrit pour* le Roi de Prusse.

(1) En partition de piano et chant et en grande partition, ainsi que l'indique le catalogue des *Œuvres complètes de M. Hector Berlioz* placé à la fin des *Grotesques de la Musique*, édit. de 1859, pages 309-319).

Plus tard je lui écrirai à ce sujet, et je le prierai de me dire franchement ce que je puis faire pour l'indemniser de son travail. C'est trois fois plus considérable que la Fuite en Egypte et plus difficile à ajuster à la musique. Beale publiera sans doute cela en anglais, mais seulement quand j'aurai écrit une troisième partie à cette trilogie biblique. Cette troisième partie, qu'il est venue me demander à Paris, serait en fait la première, et aurait pour sujet: le Massacre des Innocents. *L'ensemble figurerait ainsi dans l'ordre historique au concert de musique sacrée :*

1° Le Massacre des Innocents.

2° La Fuite en Egypte.

3° L'Arrivée à Saïs.

et cela durerait une heure et demie.

Je commence à voir poindre le plan du massacre pour lequel Chorley (1) *m'a donné, lui aussi, quelques idées.*

(1) Henri-Fothergill Chorley (1808-1872) critique musical de l'*Athenæum* de Londres, de 1830 à 1863, poète dramatique, nouvelliste et librettiste.

Adieu, cher ami, je te tiendrai au courant des nouvelles Celliniennes, s'il y a lieu.

Mille amitiés. Ton dévoué,

H. BERLIOZ (1).

C'est donc seulement dans les premiers mois de 1854, et vers l'époque de son départ pour l'Allemagne (où il emporte *Roméo, Faust* et *la Fuite en Egypte)* que se précise, dans l'esprit de Berlioz, la forme à donner à son oratorio. De retour à Paris, au mois de mai, continuant avec Liszt son active correspon-

(1) LA MARA, *Br. an Liszt*, I, pages 330-331, Lettre 218, de *Dresde. 14 avril 1854, Hôtel de l'Ange doré.* A Dresde, Berlioz dirigea lui-même, les 29 avril et 1er mai, *la Fuite en Egypte*, qui « a ému tous les cœurs allemands, » dit une correspondance de la *Gaz. mus.* (7 mai 1854, p. 162, Lettre de Dresde du 3, rendant compte du 3e concert de Berlioz. Cf., 4 juin, p. 187). Vers la même époque la Société de musique de Copenhague l'exécutait, comme avait déjà fait, le vendredi-saint, la Société Sainte-Cécile de Leipzig. Ce même le vendredi-saint 14 avril, *la Fuite en Egypte*, chantée par la Société Sainte-Cécile, à Paris, y produisait son « effet accoutumé » *(Gaz. mus.* du 23 avril 1854, p. 134). *Le Ménestrel* du 16 avril (p. 3) dit : « *La Fuite en Egypte*, ce mystère de Berlioz, a paru bien bizarre à côté du limpide andante de la symphonie en *sol* de Haydn, qui a eu les honneurs du concert. »

dance, il s'inquiète de nouveau de son traducteur :

Je pense, écrit-il, *que M. Cornélius a maintenant terminé sa traduction de* l'Arrivée à Saïs. *Prie-le, de ma part, de m'avertir par un mot* du jour où il m'expédiera *la partition et le livret français et allemand de ce petit ouvrage. J'ai toujours peur qu'il ne vienne à s'égarer* (1).

Puis, une quinzaine se passant sans recevoir de réponse, toujours inquiet, il reprend la plume :

Mon cher ami,

Veux tu avoir la bonté de me donner, courrier par courrier, des nouvelles de ma partition laissée entre les mains de M. Cornélius qui avait bien voulu se charger de la traduire. M. Cornélius m'avait promis de la renvoyer huit jours

(1) La Mara, *Br. an Liszt,* I, p. 337, Lettre 223 de *Paris, 16 mai 1854, 19, rue de Boursault.*

après celui où je la lui ai remise; et je l'attends toujours. Cela me contrarie beaucoup, car je compte l'emporter copiée toute prête à mon prochain voyage à Munich. Or, il faut le temps de copier, de graver les chœurs, etc. D'ailleurs, j'en ai besoin pour écrire la musique de la première partie (Le Songe d'Hérode) à laquelle je travaille en ce moment (1).

Six semaines plus tard, au commencement de juillet, *le Songe d'Hérode* est prêt d'être terminé ; il le sera tout à fait à la fin du même mois.

Je termine en ce moment, écrit Berlioz, le Songe d'Hérode, *et je l'enverrai à M. Cornélius aussitôt que la partition du chant sera prête et qu'il pourra s'en occuper. Dis-lui mille choses affectueuses de ma part.*

Ton dévoué,

H. Berlioz (2).

(1) La Mara, *Br. an Liszt*, I, p. 338, Lettre 224, de *Paris, 31 mai 1854.*

(2) *Ibid.*, p. 340, Lettre 225 de *Paris, 2 juillet 1854.*

J'ai fini hier le Songe d'Hérode, *première partie de ma Trilogie sacrée. Aussitôt que la partition de piano et chant en sera faite, et que je me verrai un peu d'argent, je prierai M. Cornélius de m'en traduire le texte. Ce sera probablement à mon retour de Bavière* (1).

Cette lettre est du 28 juillet 1854. Le même jour, s'adressant à Hans de Bülow, Berlioz s'exprimait en ces termes :

J'ai beaucoup travaillé depuis mon retour de Dresde (2), *j'ai fait la première partie de ma trilogie sacrée :* le Songe d'Hérode. *Cette partition procède de l'embryon que vous connaissez sous le nom de* Fuite en Egypte, *et formera avec* l'Arrivée à Saïs, *un ensemble de seize morceaux, durant en tout une heure et demie avec les entr'actes. C'est peu assommant, comme vous voyez, en comparaison des saints assom-*

(1) La Mara, *Br. an Liszt,* I, p. 341, Lettre 226 de *Paris, 28 juillet 1854.*

(2) C'est-à-dire depuis le commencement de mai.

moirs qui assomment pendant quatre heures.

*J'ai essayé quelques tournures nouvelles : l'air de l'*Insomnie d'Hérode *est écrit en* sol *mineur sur cette gamme, déterminée sous je ne sais quel nom grec dans le plain chant.*



Cela amène des harmonies très sombres, et des cadences d'un caractère particulier, qui m'ont paru convenir à la situation (1).

Cette lettre à H. de Bülow et celles à Franz Liszt, récemment publiées par M. La Mara, nous renseignent avec la plus grande exactitude sur la genèse de *l'Enfance du Christ*, genèse bizarre comme celle de presque toutes les œuvres de Berlioz. Sur quelques notes crayonnées par passe-temps au cours d'une soirée ennuyeuse, le musicien-poète construit un petit

(1) H. B. *Corresp. inéd.* publiée par D. Bernard, p. 214, Lettre LXVII, du 28 juillet 1854.

morceau archaïque, de *style innocent*, avec lequel il mystifie ces *bons gendarmes de la critique*, puis à ce petit morceau, applaudi par toute l'Europe, il ajoute soit en voyage, dans une chambre d'hôtel, soit chez lui pendant quelques mois de repos à Paris, après un deuil cruel (1), entre la composition énervante d'un feuilleton pour les *Débats* et celle d'une partie des *Mémoires*, il ajoute une conclusion à cette *Fuite en Egypte*. Enfin, sur la suggestion d'un éditeur ami, il termine, sans aucunement s'en étonner, par la première partie. Tout cela, chez un autre que Berlioz, pourrait sembler bizarre ou le résultat d'une gageure. Chez lui, cela est tout naturel.

(1) Henriette Smithson mourut à Montmartre le 3 mars, précédant de quinze ans Berlioz dans la tombe. Celui-ci annonce à Liszt le triste événement dans une lettre datée du 11. Au courant de la même année, Berlioz s'était pour la deuxième fois présenté à l'Institut. On lui préféra Clapisson (26 août)! « *A une autre fois,* dit-il philosophiquement, *j'y suis résolu ; je me présenterai jusqu'à ce que mort s'ensuive!* » (A. Jullien, *H. B.*, p. 224). Il s'était d'abord présenté en remplacement de Spontini (mort le 24 janvier 1851) ; il ne fut élu, de préférence à Gounod et à F. David, que le 21 juin 1856, (à la place d'A. Adam, mort le 3 mai), à *une voix* de majorité et après quatre tours de scrutin.

L'*Enfance du Christ*, trilogie sacrée, terminée à la fin de juillet 1854, fut exécutée pour la première fois, quatre mois plus tard, le 10 décembre, à la salle Herz, huit ans presque jour par jour après *la Damnation de Faust*, dont le compositeur se rappelait encore vivement la chute lamentable et injuste.

La grande partition parut chez RICHAULT sous ce titre :

L'ENFANCE DU CHRIST

Des Heilands Kindheit

TRILOGIE SACRÉE

1re Partie : LE SONGE D'HÉRODE.

2e Partie : LA FUITE EN ÉGYPTE.

3e Partie : L'ARRIVÉE A SAÏS

TEXTE FRANÇAIS ET ALLEMAND

Paroles et Musique

DE

HECTOR BERLIOZ

ŒUVRE_25

Grande partition	Prix net :	36 fr.
Parties de chant séparées	— id.	4 —
Parties d'orchestre séparées.......... ..	— id.	36 —

Le Cycle Berlioz

Partition, Chant et Piano, petit format in-8°

Prix net : 12 francs

Transcription pour le piano par Amédée MÉREAUX
et Théodore RITTER

- *In's Deutsch übersetzt von PETER CORNELIUS*

EXÉCUTÉE POUR LA PREMIÈRE FOIS SOUS LA DIRECTION
DE L'AUTEUR LE 12 DÉCEMBRE 1854 (1)

PARIS,

S. RICHAULT, ÉDITEUR, BOULEVARD POISSONNIÈRE, 26, AU 1er
LEIPSIK, KISTNER. — LONDRES, CREAMER ET BEALE.
11,277 R.

Paris. — Imprimerie centrale de Napoléon Chaix et Cie
Rue Bergère, 10, — 3556.

L'exemplaire du Conservatoire possède, comme la petite édition de la *Fuite en Egypte* de 1852, un frontispice avec le portrait lithographié de Berlioz, par *Amédée Charpentier, d'après Prinzhofer*.

Après ce frontispice, la grande édition contient dans tous ses exemplaires le texte imprimé, français et allemand (12 pages à deux co-

(1) Toutes les éditions portent par erreur *12 décembre* au lieu de *10 décembre*.

lonnes). La gravure occupe ensuite 230 pages numérotées précédées d'un nota *(Anmerkung)* que l'on peut lire dans la petite partition. Celle-ci qui a 187 pages, sans texte imprimé et dont le titre typographié est identique, parut également à Londres chez Beale, avec texte anglais et français (1).

---

(1) Voir *les Grotesques de la Musique*, 1re édit., (1857), p. 320 et l'*Appendice I* à la fin de ce volume.

M. Paul Brenet m'a communiqué le livret original de *l'Enfance du Christ*. C'est une brochure de 16 pages protégée par une couverture bleue et qui reproduit les principales indications des partitions ; mais sans indiquer de date d'auditions Elle sortait de l'IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, et se vendait 50 centimes. Elle a dû appartenir à une personne présente à la seconde audition, et qui a écrit au crayon, en haut de la première cette date : *24 décembre 1854 ;* à la seconde page le nom des principaux interprètes : *M. et Mme Meillet, Depassio, Jourdan*, et plus bas : *Captive, Mme Stöltz ;* p. 9, en marge du *Chœur des Bergers*: *Sainte-Cécile.* Un grand nombre de passages remarqués probablement par cet auditeur sont soulignés et deux vers (qui ne furent sans doute pas chantés), effacés ; les voici :

Jésus va mourir... c'en est fait;
Mon sein tari n'a plus de lait.

II

DE

L'ORATORIO

II

DE

L'ORATORIO

(Berlioz et la Musique religieuse).

L'*Enfance du Christ*, par son sujet comme par sa facture, participe de l'oratorio et du mystère médiéval. M. Georges de Massougnes, qui consacra à cette œuvre quelques pages de sa brochure, écrite d'en-

thousiasme, au lendemain de la mort de Berlioz, classe la première partie dans le genre *oratorio*, le style étant plus dramatique, plus sévère (cela est vrai) et les deux dernières dans le genre *mystère*, comme plus naïves d'accent et de pensée. La distinction est au moins subtile, et l'on trouve, dans le *Messie* de Hæneld, par exemple, — un véritable oratorio, je pense, — des passages comparables pour le coloris (sinon pour les paroles archaïquement naïves du pseudo-Pierre Ducré) à *la Fuite en Egypte*. D'ailleurs, les deux dernières scènes de la première partie (*l'Etable de Bethléem*) ont bien cette même couleur préraphaélite qui fit le succès de *la Fuite*. Il ne resterait donc que la première scène (*le Songe d'Hérode*) à ranger dans le genre oratorio. Passons.

Les rares écrivains, — allemands, bien entendu, — qui ont fait l'historique de l'oratorio, Bœhme, Wangemann, Bitter, rattachent cette branche importante de la musique aux *mys-*

tères et aux *drames liturgiques* du XIIIe siècle, dont Coussemaker a publié un assez grand nombre d'échantillons (1).

Mais l'oratorio proprement dit naquit, en même temps que l'opéra, à la fin du XVIe siècle. Saint Philippe Néri ayant fondé en Italie la congrégation de l'Oratoire (1558), Animuccia (2) composa pour lui des *Laudi spirituales* (1563) que l'on peut considérer comme l'embryon des grandes compositions qui doivent leur nom à ce fait qu'elles furent originairement exécutées à l'église de l'Oratoire et spécialement écrites pour elle. *La Rapprez-entatione di anima e di corpo*, d'Emilio del Cavalieri, peut passer pour le premier oratorio (février 1600) (3).

(1) Coussemaker, *Drames liturgiques* (Paris, 1860).

(2) Giovanni Animuccia, Florentin, né vers 1500, mort à Rome en 1571, fut l'élève du Français Goudimel et le précurseur de Palestrina, élève du même maître (Voir R. Rolland, *Hist. de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, pp. 119 et suiv. Paris, Thorîn, 1895).

(3) Les paroles de *la Rapprezentatione* étaient de Laura Guidiccioni. Ce premier oratorio fut exécuté à Sainte-Marie in Valicella et édité la même année 1600 avec une introduction et des notes, par Alessandro Guidotti (deux ans avant et non après la

Après Cavalieri, Carissimi qui, dans la première moitié du XVIIe siècle, perfectionna la cantate et l'oratorio, a laissé parmi ses œuvres *la Fille de Jephté*(1). C'est lui qui inventa l'*Historicus*, comparable au *Récitant* de Berlioz. « Cette idée fut sans doute suggérée par la manière de chanter la Passion pendant la Semaine-Sainte à la chapelle pontificale, où le « Premier Diacre de la Passion » chante les paroles de Notre Seigneur, le Second celles du Chroniqueur (ou Evangéliste), et le Troisième celles de la Synagogue (ou de la Fou-

mort de l'auteur (qui ne mourut que le 11 mars 1602, contrairement à ce que l'on a cru jusqu'à ces derniers temps. — Voir *Rivista musicale italiana*, 3e année, 1896, p. 716). L'orchestre de Cavalieri se composait : d'une lyre double, un clavicembalo, un chitarrone ou théorbe, deux « overo tibie all'antica » ; plus un « organo suavo », ajoute E. Rolland (*Hist. de l'Opéra*, p. 80). Ces instruments étaient doublés ou triplés pendant les ritournelles, ainsi que dans les symphonies et les chœurs. L'orchestre était placé derrière la scène, et les choristes, partie debout, partie assis, entouraient les acteurs ; l'ensemble était un mélange de concert et de représentation scénique (*Rivista mus. ital.*, 1re année, 1894, p. 16).

(1) *La Fille de Jephté* a été exécutée par les *Chanteurs de Saint-Gervais*, le 27 mai 1896 à la salle Erard et le 28 avril 1897, au Trocadéro.

le)... L'exemple de Carissimi fut généralement adopté en Italie et en Allemagne(1)». Dans ces deux pays, ainsi que plus tard en Angleterre, l'oratorio se développa beaucoup plus et plus rapidement qu'en France. De sujet biblique presque toujours, il trouva un terrain plus propice qu'en Italie même dans les pays de religion protestante, où, d'autre part, le goût du public était, moins qu'en France et dans la péninsule, porté au spectacle de l'Opéra.

Le *Concert spirituel,* fondé par Philidor en 1725, put bien avoir une influence sur la musique religieuse, faire éclore quelques cantates ou motets; il n'est pas trace qu'on ait jamais assisté dans la salle des Suisses, aux Tuileries, à de grandioses exécutions comme celles données en Angleterre par Haendel.

Quant aux œuvres de Joseph Rigel ou de Montan-Berton, exécutées, soit au *Concert des*

(1) GROVE, *Dictionary of Music and Musicians*, II, p. 537, col. I (art. ORATORIO). Dès 1587, à Prague, Jacob Handel ou Haendl écrit une *Passion* (Voir R. Rolland, *Hist. de l'Opéra*, p. 199, note 1).

Amateurs, soit au *Concert Spirituel*, elles sont loin d'avoir l'ampleur de celles du grand maître saxon.

Le premier oratorio français (ou du moins ce que l'on peut considérer comme tel) fut *Jephté*, de Monteclair et l'abbé Pellegrin, « tragédie lyrique tirée de l'Ecriture sainte représentée pour la première fois par l'Académie Royale de musique, le Jeudy 28 février 1732 », qui eut l'avantage d'être interdite par l'archevêque de Paris et resta trente ans au répertoire. Au commencement de ce siècle, la période révolutionnaire passée, on assiste à un mouvement favorable à la poésie biblique : c'est d'abord (à l'Opéra seulement), la *Création du monde*, oratorio en trois parties de Haydn (26 décembre 1801), arrangé par Steibelt; puis *Saül*, « oratorio mis en action, en trois parties, musique de différents auteurs, arrangée par les citoyens Kalkbrenner et Lachnith » (6 avril 1803, repris en 1808 et 1818) et la *Prise de Jéricho* des mêmes, qui n'eut pas de succès,

(11 avril 1805); *Nephtali ou les Ammonites*, opéra en 3 actes, de Blangini (15 avril 1806) ; au théâtre Feydeau, *Joseph*, de Méhul (17 février 1807), enfin, à l'Opéra encore, *La Mort d'Adam et son apothéose*, « tragédie lyrique en trois actes, » de Lesueur (21 mars 1809) et *Abel* (23 mars 1810), ou *La Mort* d'*Abel* (17 mars 1823) de Kreutzer. Sans parler du *Moïse* de Rossini, appelé « oratorio » sur l'affiche de la première représentation (26 mars 1827), le répertoire de l'Opéra contient encore un « mystère en deux parties » de F. David, *l'Eden* (25 août 1848), qui eut peu de succès (1). Depuis lors, le goût pour la musique symphonique ayant fait de grand progrès en France, on semble avoir laissé l'oratorio à sa vraie place, qui est la salle de concert.

Parmi les œuvres de Lesueur, il y a une *Messe pour le Jour de Noël* qui est un véritable oratorio. Le maître en avait précédemment tracé

(1) Voir: DE LAJARTE, *Biblioth. music. de l'Opéra* (Paris, 1878, 2 vol.).

un plan très curieux qu'il n'a malheureusement pas suivi jusqu'au bout. Après le *Kyrie*, « le nº 2 (*scène religieuse de nuit; pasteurs, bergers veillant dans la campagne de Bethléem*) renferme de grandes beautés : notons y le récitatif d'entrée sur les paroles : *Pastores autem vigilantes.* Ce récit étrange, très expressif, a certainement servi de modèle à Berlioz (1)... Le nº 3 est la *Marche des bergers qui se rendent à Bethléem pour adorer le Sauveur du monde* » (2).

Berlioz, qui doit beaucoup plus à Lesueur qu'on a pu le croire pendant longtemps, avait comme lui composé, dès les premières années de son séjour à Paris, outre la *Messe* célèbre exécutée à Saint-Roch en mai 1825, puis à Saint-Eustache le 22 novembre 1827, jour de Sainte-Cécile, et dont l'*Etiterum* alla, dix ans plus tard, prendre place dans *Benvenuto Cellini;* Berlioz avait écrit une *Marche des*

(1) O. Fouque, *Les Révolution. de la Musique*, p. 58.
(2) Id., *ibid*, p. 60.

Mages exécutée à son premier concert, (le 26 mai 1828) (1), et un oratorio : *Le Passage de la Mer Rouge* (2).

Elève beaucoup plus docile, somme toute, qu'on ne pourrait se le figurer daprès ses seuls *Mémoires*, Berlioz composa, antérieurement à 1830, peut-être autant de musique religieuse que de musique profane, et cela, sous l'influence immédiate, évidente, de Lesueur.

Dans sa correspondance avec Ferrand, pendant les années 1828 et 1829, il est une lettre où se lit ceci, précisément au sujet du concert donné le 26 mai dans la salle du Conservatoire :

La Marche religieuse des Mages, *que vous ne connaissez pas non plus, a été fort applaudie* (3).

(1) Cette *Marche des Mages allant à la Crèche* lui servit d'envoi de Rome quatre ans plus tard ; le manuscrit en est à la bibliothèque du Conservatoire, sous le titre : *Quartetto et Coro dei Magi (Rome, 1832)*. Voir l'*Appendice I* à la fin de ce volume.

(2) *Je me suis mis à retoucher cet oratorio du* Passage de la Mer Rouge *que je vous ai montré et que je trouve terriblement barbouillé dans certains endroits* (Lettre à Lesueur, sans date (juin ou juillet 1825), écrite de la côte Saint-André (publiée par D. Bernard : H. B. *Correspondance inédite)*.

(3) *Lettres intimes*, 6 juin 1828.

Quelques mois plus tard, en décembre probablement : *Je travaille dans ce moment-ci*, écrit-il à son ami, *pour les concerts de M. Choron ; celui-ci m'a demandé un oratorio pour des voix seules avec accompagnement d'orgue ; j'en ai déjà fait la moitié et je pense qu'il sera exécuté d'ici à un mois et demi, cela me fera un peu connaître dans le faubourg Saint-Germain* (1).

L'année suivante, il est encore question de musique religieuse dans les *Lettres intimes:* d'un *O Salutaris* qu'il voudrait envoyer à Ferrand, mais qu'il n'a pu retrouver ; *comme il ne valait pas grand chose*, ajoute-t-il, *je l'aurai vraisemblablement brûlé cet hiver* (2). En même temps, il débute au *Correspondant* par un article intitulé: *Considérations sur la Musique religieuse*, où l'on trouve déjà exprimées ses idées sur la fugue (3).

(1) *Lettres intimes*, sans date.

(2) *Idem*, 9 avril 1829.

(3) *Le Correspondant* du mardi 21 avril 1829, n° 7 (article signé « H. »). Voir cet article reproduit à l'*Appencice II*. Cf. sur la fugue : *le Cycle de Berlioz (la Damnation de Faust)*, pp. 89-90 et 244-246.

Dans une lettre du 3 juin, il est question aussi d'un *Stabat* dont il a envoyé *les exemplaires sans titre* à Ferrand.

Un fragment d'oratorio sur le *Jugement dernier* (est-ce celui qu'avait commandé Choron ?) est exécuté avant le départ de Berlioz pour l'Italie, le 1er novembre 1830. De Rome même, l'année suivante, il envoyait à son fidèle correspondant le plan d'un oratorio sur le même sujet : *Le Dernier Jour du Monde* (1). Ces diverses compositions servirent vraisemblablement à Berlioz pour sa *Messe de Requiem* exécutée en 1837, gigantesque ouvrage dramatique où se retrouve partout le disciple de Lesueur.

Si l'on ajoute à tous ces fragments de musique religieuse ci-dessus énumérés, le *Requiem* et le *Te Deum*, composé à la même époque que *l'Enfance du Christ*, cette dernière partition qui, à première vue, apparaît isolée dans l'œuvre du maître, comme une exception inexplicable, n'est plus qu'un chaînon dans la

(1) Lettre du 8 juin 1831.

série presque ininterrompue pendant trente ans, de ses compositions religieuses.

A partir de 1854, il n'est plus trace que Berlioz se soit occupé, de près ou de loin, de musique religieuse. Il était dès lors absorbé dans la composition de ses *Troyens*.

III

LE

LIVRET

III

LE LIVRET

PREMIÈRE PARTIE

(Le Songe d'Hérode)

A la manière des anciens maîtres, Berlioz introduit dans sa trilogie sacrée, un personnage qui n'a aucune part directe à l'action, mais dont le rôle est d'indiquer aux auditeurs ce qui ne peut être mis en scène.

C'est le *Récitant* qui, dès le début, indique brièvement dans une sorte de prologue, les évènements qui vont être successivement interprétés par le compositeur : la naissance du Christ, les terreurs d'Hérode, le massacre des innocents, la fuite en Egypte, l'arrivée de la sainte famille à Saïs.

SCÈNE Ire. — *Une rue de Jérusalem. Un corps de garde. — Soldats romains faisant la ronde de nuit.* — Remplie en entier par cette marche nocturne qui, certainement, fut le seul prétexte à sa composition, la première scène de *l'Enfance du Christ* n'est pas d'un grand intérêt littéraire. Le centurion de garde échange quelques mots au sujet d'Hérode avec Polydorus qui conduit une ronde de nuit par les rues de Jérusalem. Un instant après, la patrouille *se remet en marche et s'éloigne.* (1)

Berlioz aime assez ces dialogues, imités plus

(1) Note de la partition.

ou moins lointainement de Shakespeare, et l'on retrouvera dans les *Troyens à Carthage* (acte III, sc. III) deux compagnons d'Enée bien proches parents de Polydorus et de son ami le centurion.

SCÈNE II. — *L'intérieur du palais d'Hérode.* — HÉRODE, seul, dans un monologue auquel la musique donne toute sa valeur tragique, déplore la « misère des rois, » et cette solitude au milieu de la toute puissance, qui lui fait regretter de ne pouvoir suivre « le chevrier au fond des bois. »

SCÈNE III. — HÉRODE, POLYDORUS. — Polydorus entre annoncer à son maître que « les devins juifs viennent de s'assembler » par ses ordres.

SCÈNE IV. — LES DEVINS, HÉRODE. — Les devins introduits se mettent aux ordres du roi qui leur raconte quel rêve vient chaque nuit empêcher son sommeil :

Toujours une voix grave et lente
Me répète ces mots :
« Ton heureux temps s'enfuit !
« Un enfant vient de naître
« Qui fera disparaître
« Ton trône et ton pouvoir... »

Les devins, après avoir fait des *évolutions cabalistiques*, répondent :

La voix dit vrai, Seigneur.....

Et ils conseillent à Hérode de faire massacrer tous les enfants de Judée.

Eh bien, par le fer qu'ils périssent !...

répond le roi.

Le massacre des innocents est décidé.

SCÈNE V. — *L'étable de Bethléem*. — Par un de ces contrastes chers à Berlioz, l'auditeur, soudain, est transporté dans l'étable de Bethléem. Au tableau des terreurs et des fureurs d'Hérode succède celui d'une douceur ineffable, où la sainte famille est rassemblée. L'enfant Jésus est là dans la crèche, entre Joseph et Marie, au milieu de « ces agneaux qui, vers

lui vont bêlant. » Tout respire la quiétude la plus complète, dans une innocente paix.....

Scène VI. — Les anges invisibles, Saint-Joseph, Sainte-Marie. — Mais des voix lointaines se font entendre, qui avertissent Joseph et Marie de sauver leur fils « qu'un grand péril menace. »

Dès ce soir, au désert, vers l'Egypte il faut fuir.

Les deux époux se préparent au départ rapide, et les anges chantent :

Hosanna !

DEUXIÈME PARTIE

(La Fuite en Egypte)

SCÈNE I[re]. — MARIE, JOSEPH, L'ENFANT JÉSUS, BERGERS. — Après l'ouverture *(Les bergers se rassemblent auprès de l'étable de Bethléem)*, les bergers chantent ce chœur auquel Berlioz donna pour auteur l'imaginaire Pierre Ducré

et qu'il a cru teinter d'un suffisant archaïsme, en y introduisant le mot « oncques, » preuve évidente d'authenticité pour les premiers auditeurs de *la Fuite* !

Le Récitant reparaît alors pour chanter cet admirable *Repos de la Sainte Famille* qui est devenu l'un des morceaux les plus populaires de tout l'œuvre de Berlioz.

Après ce récit, les anges chantent :

Alleluia !

TROISIÈME PARTIE

(L'arrivée à Saïs)

Cette dernière partie n'est pas. comme les deux premières, précédée d'une introduction instrumentale. Le Récitant raconte que Joseph et Marie, avec l'Enfant Jésus, « depuis trois Jours... cheminaient dans le sable mouvant»...

Enfin pourtant ils arrivèrent
A Saïs, haletants,
Presque mourants.......
Oyez combien dura la navrante agonie
Des pèlerins cherchant un asile et du pain.

SCÈNE Ire. — MARIE, JOSEPH, L'ENFANT JÉSUS. (Chœur de Romains et d'Egyptiens). — Marie et Joseph, à bout de forces, vont frapper à une porte prochaine.

Arrière, vils Hébreux!

répondent de l'intérieur de la maison, des voix rudes, après qu'ils se sont fait connaître,

Les gens de Rome n'ont que faire
De vagabonds et de lépreux.

Ils vont plus loin, frappent encore et répètent leur supplication. Même réponse brutale.

Le désespoir commence à s'emparer d'eux, lorsque, à quelque distance, ils aperçoivent un « humble toit » et quoiqu'ils redoutent

un accueil semblable à celles des Romains et des Egyptiens, ils tentent une troisième fois d'obtenir l'hospitalité. Leurs voix suppliantes s'unissent dans un suprême effort :

Hélas ! de la Judée
Nous arrivons à pied !

SCÈNE II. — LES PRÉCÉDENTS, UN PÈRE DE FAMILLE (Chœur d'Ismaélites). — *Après un instant de silence*, (1) la porte de l'humble chaumière s'est ouverte. Le père de famille fait entrer les « pauvres Hébreux » et donne des ordres pour qu'aussitôt on les réconforte.

Que de leurs pieds meurtris on lave les blessures ;
Donnez de l'eau, du lait, des grappes mûres ;
Préparez à l'instant
Une couchette pour l'enfant.

Tous s'empressent, et, les premiers devoirs de l'hospitalité remplis, le père de famille demande à saint Joseph son nom, son état, et comme l'un et l'autre se trouve être charpentier :

(1) Note de la partition.

Ensemble nous travaillerons,
Bien des deniers nous gagnerons,
Laissez faire
Près de nous Jésus grandira,
Puis bientôt il nous aidera,
Et la sagesse il apprendra.....
Pour bien finir cette soirée

le brave Ismaélite fait donner un concert à ses hôtes, car,

..... toute peine
Cède à la flûte unie à la harpe thébaine.

Après quoi, saint Joseph et la Vierge prennent congé de leurs hôtes et vont se reposer; l'espoir est rentré dans leur cœur.

L'action se termine là. Mais le Récitant reprenant la parole, ajoute :

Ce fut ainsi que par un infidèle
Fut sauvé le Sauveur (1)
Pendant dix ans Marie, et Joseph avec elle
Virent fleurir en lui la sublime douceur....
Puis enfin de retour
Au lieu qui lui donna le jour
Il voulut accomplir le divin sacrifice

(1) Ce jeu de mot, très berliozien, sinon de très bon goût, est bien loin certes, de l'*Erlœsung für Erlœser* de Wagner !

Qui racheta le genre humain
De l'éternel supplice,
Et du salut lui fraya le chemin.

Un Chœur mystique termine par une prière, chanté par des voix *a cappella* :

O mon âme, pour toi que reste-t-il à faire ?
Qu'à briser ton orgueil devant un tel mystère !...
O mon cœur, emplis-toi du grave et pur amour
Qui seul peut nous ouvrir de céleste séjour.
Amen !
Amen !

IV

LA

LA PARTITION

IV.

LA PARTITION.

PREMIÈRE PARTIE

(Le Songe d'Hérode)

Le ténor récitant expose brièvement *avec solennité (moderato in poco lento)* le sujet de *l'Enfance du Christ*.

Les flûtes et les clarinettes, soutenues par les bassons l'accompagnent de

leurs longs accords *(moderato un poco lento)*:

Dans la crèche en ce temps, Jésus venait de naître.

Le ton initial de *fa mineur* fait place, dès le second vers.

Mais nul prodige encor, ne l'avait fait connaître,

à celui de *la bémol majeur* qui, sur le premier vers suivant :

Et déjà les puissants tremblaient,

un instant *(poco f)* se modifie, en *la bémol mineur* pour, aussitôt après, *(pp)* reprendre sa tonalité majeure, si expressive sur ces mots :

Déjà les faibles espéraient,

Et la dominante *mi bémol* souligne ce vers :

Tous attendaient,

suivi d'un point d'orgue.

Sans transition, les cordes, en *trémolo*, don-

nent l'accord de *mi majeur* dans lequel est écrit le passage suivant :

> Or, apprenez, chrétiens, quel crime épouvantable
> Au roi des Juifs alors suggéra la terreur,

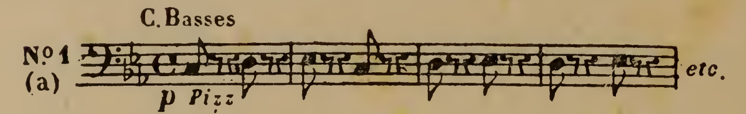
Les flûtes, clarinettes et bassons reprennent l'accompagnement, jusqu'à la fin de ce récitatif qui module encore en *sol majeur*, pour se terminer en *ut majeur*. (1)

SCÈNE Ire. — *Une rue de Jérusalem; Un corps de garde; Soldats faisant une ronde de nuit.* (Marche nocturne). — Les cors en *mi bémol*, *pianissimo*, jettent une note lointaine, dans le silence de la nuit.

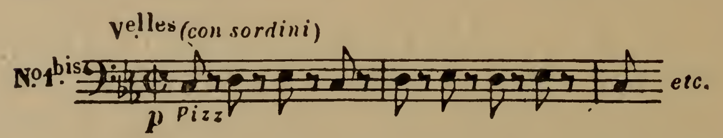
Un *pizzicato* se fait entendre *(ppp)* aux contre-basses, qui annonce l'approche d'une pa-

(1) Dans ce passage « on peut constater que les changements de tonalité représentent par voie d'analogie, les changements d'idées contenus dans le texte, et que tout l'accompagnement est modelé d'après le sens logique du poëme littéraire, comme une sorte de matière plastique prenant le relief d'un objet matériel. » (COMBARIEU, *Rapp. de la Mus. et de la Poésie*, p. 108).
ORCH : *flûtes*, *clarin. en* si, *bassons* et le *quatuor*.
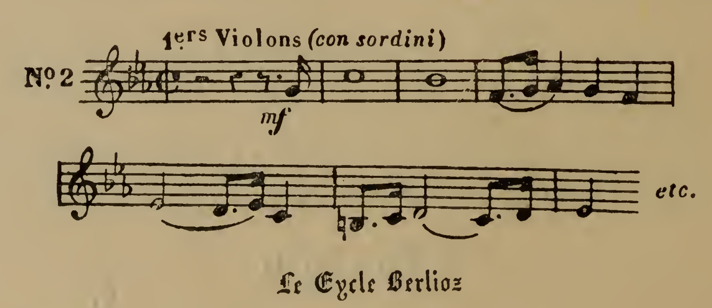
trouille en train de parcourir les rues de Jérusalem. (N° I *a*).



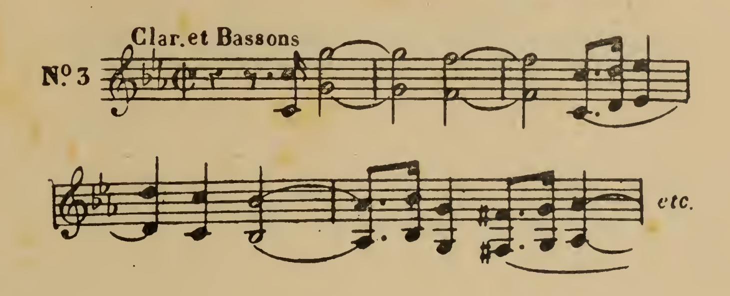
Ces quatre mesures sont répétées deux fois, puis reprises par les violoncelles, dans un mouvement deux fois plus rapide, pendant huit mesures également (N° I *bis*). Ensuite, unis



aux contre-basses, les violoncelles continuent un *pizzicato* à la basse, qui rhythme la marche, tandis que les premiers violons exposent *(mf)* ce motif (N° 2) auquel vient se superposer un

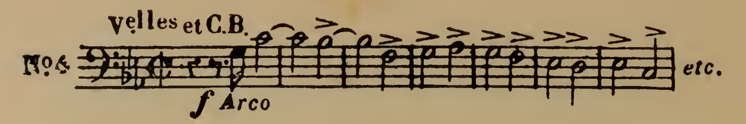


autre motif (N° 3) qui en désire ou qui, n'est

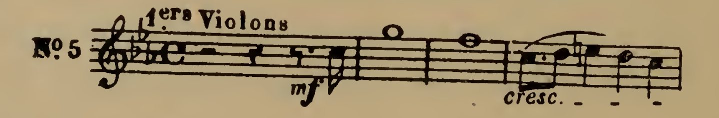


plutôt, que sa transposition en *sol mineur*, chanté par la clarinette et le basson. Les seconds violons et les altos s'en ressaisissent, en *ut mineur*, dans la première forme ; mais (à l'octave aigüe pour la flûte), le hautbois et le cor anglais le reprennent, en *sol mineur* ; les violons cependant enroulent leurs arabesques autour de ce thème incessamment scandé par les cordes graves ; et le *crescendo* peu à peu s'enfle. Les violoncelles et les contre-basses, à leur tour, le reprennent, très lent, à la basse, ponctué de coups de cymbales, sous l'accompagnement plus brillant des clarinettes et des

violons. (N° 4).



Alors, un instant le *forte* qui s'est établi, s'interrompt ; *mf*, les cordes grondent, pendant que les flûtes et clarinettes jettent des notes brillantes. Après quoi, comme aux premières mesures, *pp*, reprend a la basse le rhythme de marche (N° 1) ; en *sol mineur* d'abord, les altos chantent le thème (N° 2) puis les seconds violons le répètent, en *ut mineur* (N° 3) ; les premiers violons, la modifient un instant en *ut majeur* (N° 5) ; enfin, le hautbois
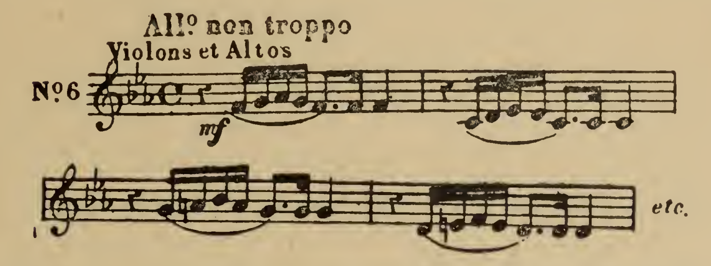


et le cor anglais en rappellent le début, dans sa première forme, *(mf)* et la flûte à laquelle viennent se joindre les cors et les bassons, le hautbois et le cor anglais, fait une longue

tenue sur la note *sol*; sous cette accompagnement, *decrescendo*, les cordes graves continuent à conserver le mouvement de la marche; les flûtes et les clarinettes, comme plus haut, se font entendre de nouveau, puis les cors.... La patrouille approche; à la basse résonne le le motif (N° 3); le premier motif revient aux altos et va se perdre dans le *forte* des bois qui, bientôt se taisent pour laisser le quatuor remplir les dernières mesures, avec le seul basson qui résonne fortement uni aux contre-basses et violoncelles. Le *tutti* reprend pour frapper plusieurs accords en *si bémol majeur*, puis le silence s'établit à l'orchestre. Et le dialogue entre le Centurion et Polydorus, commence, coupé une seule fois par la réplique de l'orchestre qui lance encore les premières notes du thème initial, puis se tait, laissant les deux soldats seuls déclamer leur récitatif. Aux dernières paroles timidement d'abord, les cordes soutiennent le récit, à la basse; et pendant que la patrouille de Polydorus poursuit

sa ronde, le cor solo reprend le motif (N° 2), puis les contre-basses avec les altos; ensuite les seconds, les premiers violons, la clarinette s'en renvoient les premières notes seules; le hautbois aussi; enfin la flûte. Mais aucun d'eux n'achève la mélodie commencée. Les seconds violons soutiennent un trémolo au *sol* aigu pendant que la clarinette, puis la flûte, le hautbois et le cor reprennent leur motif: à la basse alternativement, le basson et les timbales marquent la mesure. Jusqu'à la fin, cette marche n'est plus qu'un long, trop long *decrescendo* qui reproduit en sens immense toute la première partie. *Perdendo*, le rhythme persiste toujours un peu à la basse, puis finit par disparaître; une suite de notes, *pizzicato*, entrecoupées de longs silences; le quatuor en sourdine reste seul, après que les cors en *la bémol* ont jeté leurs dernières notes lointaines dans la nuit. (1)

(1) Evidemment ce morceau d'orchestre (presque exclusivement, puisque sur 258 mesures, à peine un dixième, 25 exactement, sont consacrés au dialogue) peut sembler tout-à-fait inutile et

Scène II. — *L'intérieur du palais d'Hérode.* — Air d'Hérode. — *Allegro non troppo,* sur un trémolo des violoncelles et des contre-basses, et les tenues obstinées de la clarinette jointe aux bassons et aux trombones, les violons et altos murmurent *(mf)* quelques notes rapides (N° 6), qui font pressentir l'agitation et le



trouble d'Hérode. Pendant quatre mesures, ce motif est répété quatre fois : en *fa mineur, ut mineur, sol mineur* et *ré mineur*; puis il de-

peu en situation, malgré qu'il soit fort bien traité. Berlioz, ici comme toujours, n'a pas su résister à l'envie qu'il eut de placer au début de son oratorio un morceau pittoresque, une ronde de nuit de sa façon, mais sans recherche visible de couleur locale, coupée par une conversation de son crû entre deux soldats, qui n'apprend pas grand chose à l'auditeur après l'admirable récit du ténor.

Orch : *flûte, hautbois, cor anglais, clarin. en* si, *cors en* mi b., *bassons, timbales,* et le *quatuor*.

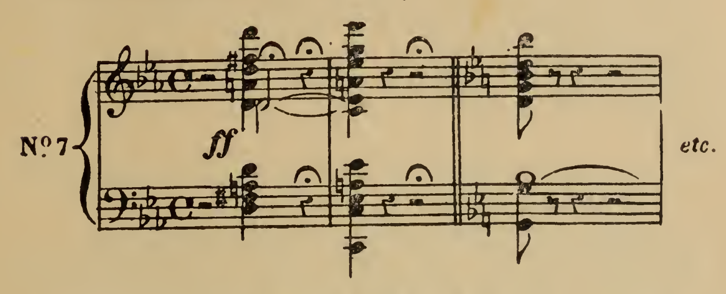
vient plus fréquent, se continue par des traits de violons, disparaît et revient tour à tour, *crescendo poco a poco*, jusqu'à ce que, répété dans le ton d'*ut mineur* où est écrit ce morceau, le *tutti* de l'orchestre vienne conclure *forte* sur la tonique.

Toujours ce rêve ! encore cet enfant....
Qui doit me détrôner ! et ne savoir que croire
De ce présage menaçant
Pour ma vie et ma gloire....

Hérode, *sotto voce*, parle, interrompu seulement par le motif qui dialogue en quelque sorte avec lui et suit les modulations du récit ; chaque fois il est redit en tierces, par les cordes soutenues par les trombones et les bassons, *piano*. Le récit conclut par une cadence dorienne (1) sur l'accord du *ré majeur*. Immé-

(1) Voir les articles de d'Ortigue (*Journal des Débats*, décembre 1854 et janvier 1855), dans *la Musique à l'Eglise*, Paris 1861), Cf. la lettre du 28 juillet 1854 citée plus haut, adressée à Hans de Bülow, p. 26. (*Corresp. inéd.* Lettre LVXII) et la préface de la première partition de *la Fuite en Egypte*.

diatement après ces trois accords, frappés *fortissimo* par le tutti (N° 7)



Le ton de *sol mineur* s'établit ou plutôt un ton qui participe de ceux de *sol mineur* et du *mi bémol majeur ;* c'est le mode antique *mixolydien*, le mode *phrygien* du plain-chant. (1)

(1) Cf. la fin du récit de Faust, immédiatement avant la *Marche hongroise* de *la Damnation*.

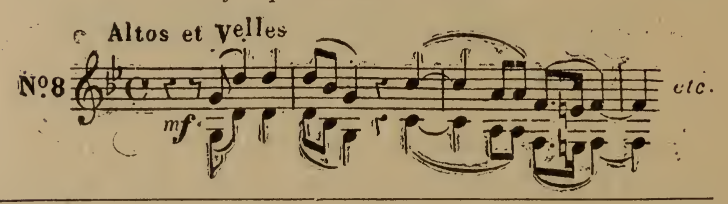
« Il est un point, écrit O. Fouque, sur lequel le professeur et l élève se rencontrent, c'est l'emploi, voulu de la part de Lesueur et qui paraît inconscient chez Berlioz, mais qui est fréquent chez tout deux, des modes antiques et des tonalités du plain-chant. Nous avons vu que Lesueur était possédé de la manie de la musique antique ; souvent il use des sons et des rythmes — ou de ce qu'il croyait les rythmes — de cette musique, avertissant toujours son lecteur de l'intention qui lui a dicté ces retours au passé.

« Berlioz, moins explicatif dans ces cas-là, et plus habile, em-

L'air d'Hérode est écrit dans cette tonalité qui lui donne un sombre coloris.

A la basse, des *pizzicati* des contre-basses ; les violoncelles, unis aux altos, chantent en prélude, une mélopée lente et triste (No 8).

Motif du pressentiment d'Hérode.

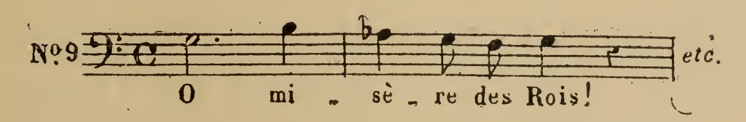


ployait aussi très souvent les tonalités des anciens, mais il n'avait garde d'en rien dire, il jouissait silencieusement de la sensation d'étrangeté que de pareilles façons d'écrire produisaient sur l'auditeur.

« Assurément, si Lesueur eût écrit la fugue qui ouvre la deuxième partie de l'*Enfance du Christ*, ... il n'eût pas manqué de mettre en tête de ce morceau : « Cette fugue est écrite dans le mode grec *hypodorien*.... » Cf. la cadence finale de l'*Invocation à la Nature*.

« Le procédé antique est visible à tout instant dans Berlioz. Ce serait un vrai travail de relever tous les passages où il a usé des modes grecs..... L'air d'Hérode (au moins au commencement) de l'*Enfance du Christ*, est dans le mode dorien (3e ton du plain-chant) : gamme de *mi mineur* avec *fa* et *ré* naturels. Berlioz semble avoir pris à tâche de réaliser la pensée de Rousseau : faire passer dans la musique moderne tous les effets du plain-chant et de la musique de l'antiquité. » (O. FOUQUE, *Les Révolutionn. de la Musique*, pages 171-172). Cf. LÉVÊQUE, dans le *Journal des Savants*, avril 1879, pages 210-211.

Puis la voix d'Hérode s'élève, accompagnée à la tierce par un seul basson, *piano:* le hautbois répète la mélodie des premiers mots (*O misère des rois!*) (N° 9) sous un trémolo de



violons. La seconde phrase *(Régner et ne point vivre)* est répétée de la même façon ; et sur le troisième vers *(A tous donner des lois)* revient la mélodie du premier. A la basse, les cordes plaquent des accords, lentement, *pianissimo.* La clarinette, après une nouvelle réplique du hautbois, fait son entrée sur ces mots :

> Et désirer de suivre
> Le chevrier au fond des bois ;

et cet accompagnement pittoresque répand tout à coup comme un peu de l'air pur des champs au milieu de cette scène de sombre angoisse.

Le passage suivant *(O nuit profonde,* etc.) est dit sur une tenue des cordes (accord de *si*

bémol majeur) auxquelles s'adjoignent les cors et les flûtes, toujours très *piano*. La clarinette vient alors donner un peu d'animation ; le basson, accompagné du hautbois, s'attache de nouveau à la voix d'Hérode *(A mon sein ravagé*, etc.) qui peu après, se tait, pendant que l'orchestre s'achemine *diminuendo*, vers l'accord de *ré mineur*. En cette tonalité reprend le *pizzicato* du début ainsi que la phrase (N° 8), confiée maintenant au hautbois et au basson. Comme la première fois, ce motif amène les premières paroles d'Hérode *(O misére des rois !...)* en *si bémol,* reprise immédiatement, comme plus haut, en *mi bémol*. L'accompagnement devient plus agité, la flûte, le haubois et la clarinette redisent le motif (N° 9), puis le quatuor seul reste, le premier violon accompagnant la voix à l'unisson. Les bassons et les cars répètent le premier motif (N° 8) qui va enfin être chanté à l'unisson *(Effort stérile*, etc.), avec les flûtes et les clarinettes, assombrissant encore la sombre tonalité de leurs no-

tes plus rapides et plus aigües, qui vont s'éteindre *pianissimo*. Mais sur les derniers mots *(interminable nuit !)* un *sforzandò* dans les instruments comme dans la voix achève de donner un accent lugubre à la gamme phrygienne descendante qui va se perdre dans le silence. La voix d'Hérode cependant rompt ce silence et répète, sur la dominante (*vibrato*):

Interminable nuit !

Un trémolo gronde à la basse du quatuor ; la flûte et la clarinette répètent obstinément les deux notes *si bémol* et *ut*, cependant que le motif (N° 8) est redit une dernière fois par les violons ; et l'orchestre, en *tutti*, répète *forte* une dernière fois la gamme mixolydienne sur laquelle conclut la scène. (1)

Scène III. *Hérode, Polydorus.* — Polydorus paraît : *Seigneur* ! dit-il. Cette seule parole ef-

(1) Orch. : *flûte*, *hautb.*, *cor anglais*, *clarin.* *en* si, *cors* *en* mi b ; *bassons*, *trombones*, et le *quatuor*.

fraie Hérode que le moindre bruit irrite. Deux mesures à peine, *allegro fortissimo*, dépeignent le sursaut de terreur inquiète qui le saisit en entendant la parole soudaine de Polydorus.

Le quatuor rappelle le motif (N° 6) du début de la scène précédente.

Vivement, il s'écrie :

> Lâches ! tremblez,
> Je sais tenir encore une épée...

POLYDORUS

Arrêtez !

HÉRODE, *moins vite*, le reconnaissant :

> Ah ! c'est toi, Polydore !

Polydorus est venu annoncer à son maître que les devins juifs viennent de s'assembler, par ces ordres. Ce dialogue, très court, n'est accompagné que par les cordes, qui, seules, servent à soutenir la déclamation. L'entrée de Polydorus s'est faite sur l'accord de *mi majeur*. Par des modulations successives, le dialogue est venu conclure en *ré bémol majeur*, puis,

trois accords confiés aux violons, amènent celui de *si mineur* par lequel débute l'entrée des devins.

Scène IV. Les Devins ; Hérode. — Une phrase saccadée, aux modulations rapides, des altos à l'unisson avec les violoncelles et contrebasses, accompagne l'entrée des Devins *(andantino maestoso)*. Des sons bouchés de cor ajoutent à l'étrangeté de ce rhythme. Ce court prélude conclut en sol. Alors le chœur des Devins *(toutes les basses divisées en deux)* accompagné des seuls bassons divisés aussi en deux parties et jouant à l'unisson des voix, prononce ces parole, *sotto voce:*

> Les sages de Judée, ô roi, te reconnaissent
> Pour un prince savant et généreux.

Sur la dernière syllabe du premier vers, les parties supérieures donnent le *la bémol*, et le second (aux voix seulement) finit sur un *ut bémol*. A la basse, les violoncelles et les contre-basses font leur entrée sur deux notes : *si*, *ut dièze* alternées, qu'ils vont répéter jusqu'à

ce qu'Hérode prenne la parole. Les bassons continuent de se joindre aux voix :

Ils te sont dévoués, parle, qu'attends-tu d'eux ?

Après un silence :

Qu'ils veuillent m'éclairer,

reprend Hérode.

Est-il quelque remède
Au souci dévorant qui dès longtemps m'obsède ?

LES DEVINS

Quel est-il ?

Quelques notes de violon et d'alto *con sordini* soulignent cette réplique.

Hérode alors raconte *(sotto voce)* le songe qui l'obsède. Son récit *(andante misterioso)* est déclamé lentement, suivant une progression chromatique descendante, la voix, comme celle d'un halluciné, répétant la même note sur chaque phrase, tandis que la clarinette gémit le motif du *pressentiment d'Hérode* (N° 8), obstinément accompagné en sourdine par les cordes (altos, violoncelles et contrebasses disées.)

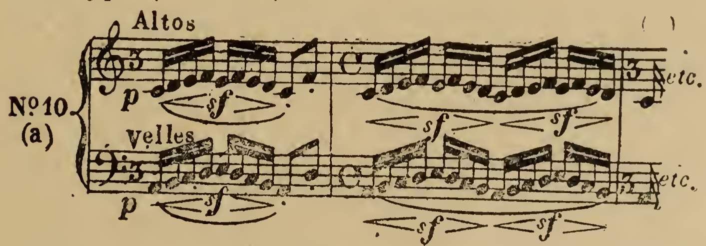
Commencée en *fa dièze majeur*, la première partie du récit d'Hérode se termine en *la bémol majeur*.

Des *pizzicati* seuls scandent les quatre vers qui terminent par une interrogation, le récit d'Hérode.

Les esprits le sauront,

répondent les Devins, puis ils *font des évolutions cabalistiques et procèdent à la conjuration.* (1)

L'accompagnement de cette conjuration est écrite dans un rhythme inaccoutumé dont voici le type (N° 10 *a*) :

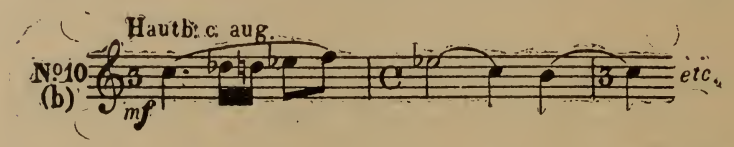


Une mesure à trois temps suivie d'une mesure à quatre temps, de sorte que *la réunion*

(1) Note de la partition.

des 2 mesures doit ressembler à une grande mesure à 7 temps. (1)

Après trois répétitions, de la phrase (No 10 *a*) par les altos et les violoncelles, avec *pizzicati* de contre-basses en *la mineur* d'abord, puis deux fois en *ut majeur*, un second motif (N° 10 *b*) à



7 temps aussi, apparaît exposé par le hautbois et le cor anglais ; l'accompagnement des cordes restant le même. Ce motif est répété deux fois, puis il s'efface, laissant les cordes gronder seules, moins les violons toujours, puis il reparaît un instant pour s'effacer encore et revenir apres une grande mesure, suivi de trois mesures à 4 temps, chanté à l'octave aigüe par la flûte et la petite flûte unies avec le hautbois et le cor anglais, en *mi majeur*. La première mesure à 3 temps est répétée *(poco f)* trois fois seule (No 10 *b*), après quoi les

(1) Note de la partition.

violons, qui viennent de faire une première apparition, arrivés, eux aussi, à la note *si*, terminent *forte* par quatre notes rapides.

Un point d'orgue précède une double reprise en *ré mineur*, du motif a^1 suivi d'une double reprise en *fa majeur*. Les bassons se sont unis aux cordes et les trombones aux contre-basses, marquant le rhythme avec la clarinette.

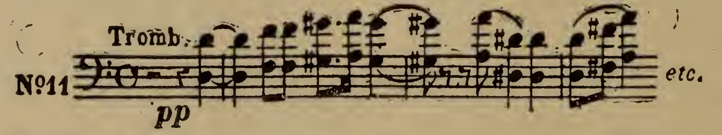
Le second motif revient lui aussi deux fois en *fa mineur* au cor anglais uni au hautbois ; comme la première fois, deux grandes mesures laissent les cordes et les bassons préparer une reprise de ce motif, en *sol mineur*. Puis il disparaît un moment ; le rhythme bizarre se rompt, cinq mesures en 4 temps se succèdent pendant lesquelles les altos, violoncelles et bassons continuent à faire entendre leurs gammes vertigineuses, ponctuées par les contre-basses et les trombones ; le hautbois, le cor anglais, les clarinettes et les cors répandent leur éclat voilé sur ce passage, et préparent la rentrée *forte* du second motif réduit

à sa première mesure répétée deux fois en *la majeur* et deux fois *piano* en *la mineur*, amenant l'accord de *si majeur* tenu pendant une mesure par tous les instruments, *pp.* Comme un éclair, ainsi que tout à l'heure aux violons, éclate un sifflement qui va *crescendo* du *piano* au *fortissimo*, lancé cette fois par les flûte, petite flûte, hautbois et cor anglais.

Les Devins ont terminé leurs évolutions.

La voix dit vrai, Seigneur Un enfant vient de naître
Qui fera disparaître
Ton trône et ton pouvoir....

Pendant cette réponse *(andante misterioso)* soutenue par des tenues des instruments à vent les trombones à l'unisson font entendre une phrase lugubre (N° 11); c'est le prélude du



massacre des innocents que va décider Hérode:

Que faut-il que je fasse ?

A ces mots, les cordes s'agitent, puis s'apai-

sent en un trémolo pendant la réponse des Devins qui ordonnent la mort « des enfants nouveau-nés », sur des notes graves accompagnées par les bois.

> Eh bien..... eh bien ! par le fer qu'ils périssent !

reprend le roi. Un *allegro agitato* s'empare des parties supérieures du quatuor : gammes à l'unisson soulignées par les contrebasses.

> Je ne puis hésiter. Que dans Jérusalem....

Les cors en *mi* et les bassons font entendre ici quelques notes sourdes.

> A Nazareth,..... à Bethléem.

Le même effet se produit une seconde fois.

> Sur tous les nouveaux-nés...

puis une troisième fois ; alors les bassons restent avec les cordes graves. Tous les instruments *crescendo* accentuent chaque syllabe à la fin des vers.

> .... mes coups s'apesantissent.

La flûte, le hautbois et la clarinette s'agitent avec les violons; des dissonnances expressives gémissent sous les tenues du cor et du basson, tandis que la voix d'Hérode clame :

Malgré les cris, malgré les pleurs
De tant de mères éperdues,
Des rivières de sang vont être répandues.

Les bois soupirent une plainte continue que les cris de rage du roi sont impuissants à faire taire.

Je serai sourd à ces douleurs....

D'abord en *fa dièze mineur*, le monologue d'Hérode conclut en *fa majeur*; le chœur de nouveau se fait entendre : un dialogue rapide s'établit entre lui et Hérode.

Oui, oui, par le fer qu'ils périssent !....

Les voix furieuses étouffent la plainte obstinée, des bois; les rugissements des trombones unis aux contre basses viennent se joindre à elles.

Demeure sourd à ces douleurs

répète le chœur, sur une tenue de bassons.

Que rien n'ébranle ton courage.

Hérode les interrompt.

Je serai sourd.... à ces douleurs.
La beauté, la grâce ni l'âge,
Ne feront faiblir mon courage.

Les devins invoquent les esprits en même temps, *sotto voce*, au milieu de l'orchestre apaisé un moment, mais qui se ranime sur ces mots:

{ Demeure sourd à ces douleurs !
{ Il faut un terme à ces douleurs !

La fin de la scène n'est plus qu'un long *decrescendo :* d'abord plusieurs mesures confiées aux violons qu'interrompent les bois accompagnant les pesants accords de la basse (bassons, trombones, violoncelles et contre-basses) ensuite, deux appels des cuivres joint aux bassons, coupés par une mesure où les cordes se font entendre *ff ;* puis, *decrescendo*, plusieurs
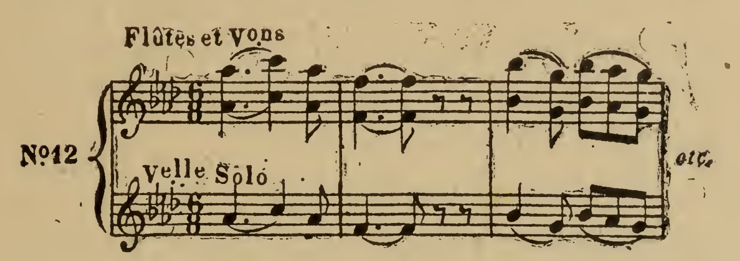
mesures du même groupe d'instruments suivis d'une rentrée des cordes et d'une longue gamme chromatique des bois, en tierce, qui vient aboutir à l'accord de septième diminuée. Les violoncelles, contre basses, bassons et trombones terminent *pp* en *pizzicato*, plus lent, revenus au ton de *la majeur* et, très graves, ils viennent enfin se poser sur l'accord de dominante du ton *d'ut majeur* pendant trois mesures. (1)

SCÈNE V. *L'Etable de Bethléem.* — LA VIERGE MARIE, SAINT-JOSEPH, L'ENFANT JÉSUS. — (*Duo*). — Après le tumultueux *massacre des innocents*, un long silence se fait à l'orchestre (2). La scène a changé brusquement : du palais d'Hérode lourd d'ennui et d'insomnie, nous voici tout àcoup transportés dans l'étable de Bethléem ; les flûtes, hautbois, cor anglais et

(1) ORCH : Voir la scène précédente.

(2) *Après ces 7 mesures de Silence que le chef d'orchestre continuera de marquer, et le dernier point d'orgue, de silence également, on enchaîne sans interruption la scène de la Crèche* (Note de la partition).

clarinettes gazouillent doucement ; bientôt les premiers violons viennent se joindre aux flûtes, avec un violoncelle *solo* (N° 12) et prélu-



dent au chant de Marie que le quatuor (1) accompagne.

O mon cher fils, donne cette herbe tendre
A ces agneaux qui vers toi vont bêlant

Nulle analyse ne peut donner l'idée de cette mélodie où se révèle toute l'infinie tendresse que ressent pour son fils divin la Mère prescient des douleurs futures. Dans l'humble étable, entre l'âne et le bœuf paisibles, au milieu des petits agneaux, l'Enfant Jésus de

(1) Moins la contrebasse qui ne paraît que très peu dans cette scène : quelques notes, *pizzicato.*

Marie et de Joseph, se livre aux jeux naïfs de son âge.

Des notes rapides des violons soulignent les paroles de la Vierge, un moment, accompagnées des sons plus lents du hautbois et des altos et violoncelles. Bientôt la voix de Joseph se joint à celle de Marie.

Vois leur gaîté, vois leurs jeux...

L'orchestre s'anime, des traits de flûtes joints aux hautbois s'entrecoisent dans les *pizzicati* des cordes, pour s'apaiser presque aussitôt en un *ppp* aux paroles des deux époux :

...vois leur mère
Tourner vers toi son regard caressant

La mélodie alors redevient plus tendre, moins pittoresque et plus calme... Absorbés dans la contemplation de leur fils, Marie et Joseph se sont tus. L'orchestre murmure doucement puis s'éteint.(1)

(1) Orch : *Flûtes, hautbois, cor anglais, clarinettes en si, et le quatuor.*

Scène VI. Les Anges invisibles. — Saint-Joseph, Sainte-Marie. — Un orgue mélodium (1) fait entendre longuement l'accord de *si majeur* ; et dans le lointain un chœur d'anges clame :

Joseph ! Marie !
Ecoutez-nous

Les violons dialoguent en sourdine avec l'orgue ; puis, quand l'ordre des anges invisibles *(Dès ce soir au désert, vers l'Egypte il faut fuir)* a été donné, une tenue des bois en *sol bémol majeur* prépare le duo accompagné par le quatuor, *allegretto* :

A vos ordres soumis. purs esprits de lumière,
Avec Jésus au désert nous fuirons.
Mais accordez à notre humble prière
La prudence, la force, et nous le sauverons.

Après un silence, les voix reprennent (*lento*) accompagnées par l'orgue :

La puissance céleste
Saura de vos pas écarter
Toute encontre funeste.

---

(1) *Derrière la scène* (N. de la partition).

De nouveau un *allegretto* décidé agite l'orchestre avec des trémolos de violons.

En hâte allons tout préparer.

Puis un dernier *lento* s'établit et le chœur entier des voix hautes (1) chante un *hosanna* (accompagné par l'orgue et le quatuor, en *si majeur*, suivi de quelques notes des bois) qui va se perdre *ppp* dans l'azur infini du ciel. Trois accords, *pianissimo,* en *si majeur un poco ritenuto* frappés par le *tutti*, terminent cette dernière scène de la première partie (2).

(1) *Tout le chœur Soprani et Contralti*, *femmes et enfants* (N. de la partition).
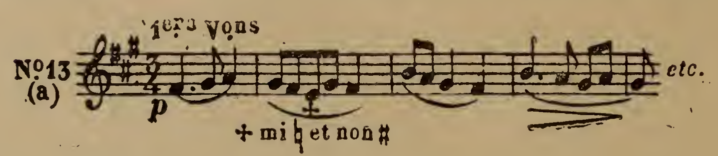
(2) Orch : Comme à la scène précédente ; plus un *orgue mélodium* ou *phisharmonica*, *derrière la scène*.

DEUXIÈME PARTIE

(La Fuite en Egypte)

La Fuite en Egypte, embryon de l'*Enfance du Christ* toute entière, se compose de trois morceaux : une ouverture instrumentale, un chœur (*l'Adieu des Bergers*) et le célèbre récit de ténor (*le Repos de la Sainte Famille*).

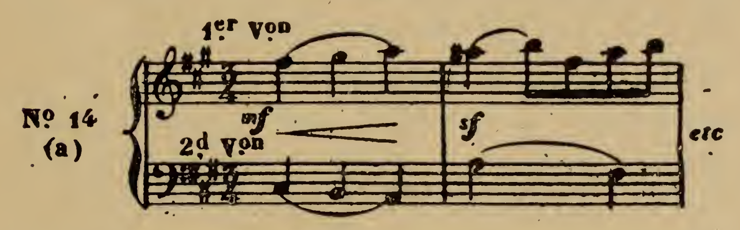
I. OUVERTURE — *Les Bergers se rassemblent auprès de l'étable de Bethléem.* — Ce morceau orchestral écrit en *fa dièze mineur* sans notre sensible, (1) dans le mode antique *hypodorien*, débute, *moderato un poco lento*, par un motif de quatre mesures qu'exposent les premiers vio-



lons (N° 13), repris en fugue, à la cinquième mesure, par les violoncelles et contre-basses, en *ut dièze mineur* ; les seconds violons, ensuite, le répètent à l'octave aiguë des premiers ; enfin les altos à une quarte au dessous, en *si mineur*, s'en emparent à leur tour, et le quatuor, complet, s'anime jusqu'au *forte* (à la dix-septième mesure) où les seconds, puis les premiers violons redisent le thème en sa forme primitive, à l'aigu.

(1) Berlioz a bien soin de noter le *mi* naturel dans sa partition (Voir l'exemple n° 13 ci-dessus). Cf. la note de la p. 73.

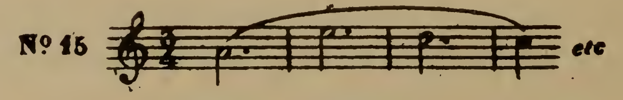
Un second motif (N° 14) apparaît alors à ces mêmes instruments (tandis que le reste des cordes conserve obstinément le *ré* à la basse)



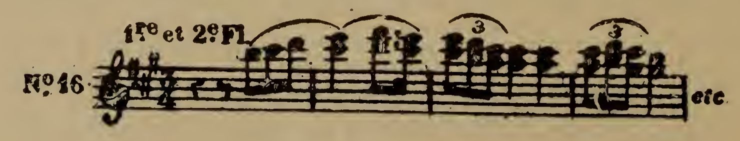
qui va se perdre *pp (un poco rit)*, laissant le premier mot (N° 13) revenir, *a tempo I°*, chanté *piano* par le cor anglais solo, en *ut dièze mineur*, et que les flûtes reprennent à l'aigu, successivement en *fa dièze* et en *ut dièze* ; au bout de quatre mesures, le hautbois, qui vient d'entrer dans l'orchestre, accompagnant le cor anglais et la flûte, s'en empare à son tour, *forte* à la quinte inférieure, en *fa dièze*, complétant le groupe des instruments de bois.

La seconde phrase (N° 14) revient, comme tout à l'heure, mais confiée à la première flûte et au hautbois, accompagnée par la deuxième flûte et le cor anglais, et prépare la rentrée *pp*

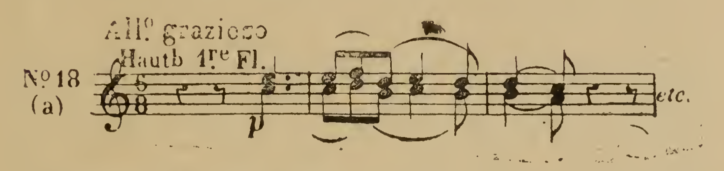
du groupe des cordes. Cette fois le motif initial s'est modifié. Les violoncelles et contre-basses seuls l'exposent en *la majeur*, très graves; mais au bout de deux mesures, les altos l'interrompent à la quinte supérieure en *mi majeur*, interrompus eux-mêmes, après deux mesures par les premiers violons ramenant le motif (N° 13) tout entier, dans la tonalité de *si mineur*; le même thème exposé en entier revient alors à la basse (contre basses et violoncelles unis). en *fa dièze mineur*; le quatuor, au complet, s'anime quelques mesures pour retomber bientôt au *pp.*, laissant le hautbois et le cor anglais, l'un après l'autre, soupirer ces notes, lentement (N° 15). Les flûtes, alors, font entendre



forte, puis *pp.*, un motif (N° 16) qui se retrou-



vera, modifié au prélude du récit de ténor. (Nº 18 *a*). Le hautbois et le cor anglais reprennent tour à tour *ppp* ce motif.

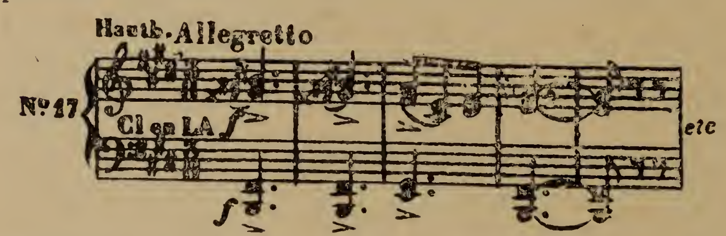


Ce passage très court, vient aboutir à l'accord d'*ut dièze majeur* tenu en point d'orgue par le *tutti*. Puis, *forte*, le groupe des bois reprend avec les premiers violons, à l'unisson, le motif (Nº 13) en *fa dièze mineur* ; de deux en deux mesures, rentrent successivement, en *si mineur*, en *fa dièze mineur*, enfin en *ut dièze mineur*, les seconds violons, les altos, et les basses.

Les cordes seules achèvent la fugue Et les bois jettent quelques notes, fragments ou déformations du thème principal, seuls ou sous le débordement du quatuor ; enfin celui-ci répète une dernière fois, un peu retenu, le commencement de ce thême, *pianissimo*, et un

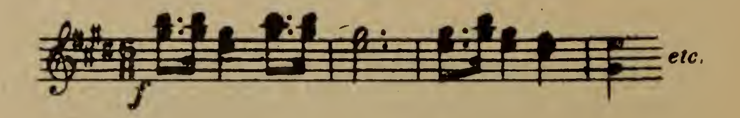
pizzicato des violoncelles se perd dans le silence (1).

II. *L'Adieu des Bergers à la sainte Famille.* — *Allegretto* on entend résonner soudain les timbres rustiques du hautbois et de la clarinette. Quatre mesures à *trois-huit*, fortement rhythmées suffisent à indiquer le caractère pastoral, simple et naïf, du chœur que l'on va



entendre (Nº 17) (2). Ecrit en *mi majeur* pour quatre voix accompagnées à l'unisson par le

(1) Orch. : 1re et 2e *flûtes*, *hautbois*, *cor anglais*, et le *quatuor*.
(2) Comparez cette phrase tirée de la *Messe de Noël*, de Lesueur :



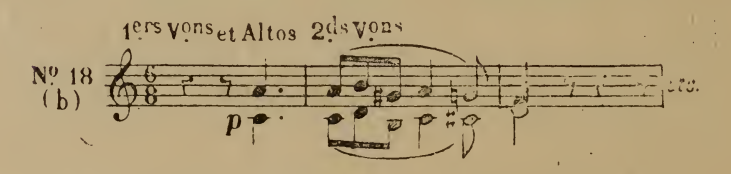
quatuor, ce chœur vient d'abord s'arrêter, à la fin du second vers, sur l'accord de dominante ; puis, après le vers suivant, sur celui de *sol dièze mineur*, et, deux vers plus loin sur l'accord de *septième diminuée* (tenu *crescendo* sur un point d'orgue), lequel amène l'accord de *si mineur* et le ton de *sol majeur-mi mineur*, puis celui de *mi majeur* dans lequel la strophe conclut. La ritournelle du début (N° 17) se fait entendre, suivie d'un second couplet identique au premier pour l'orchestration et la disposition des voix. Le troisième et dernier, qui a plutôt l'accent d'une prière, est dit *ppp*, et sauf quelques notes de hautbois et de clarinette qui viennent animer légèrement l'accompagnement imperceptible du quatuor, il ne diffère pas des précédents. La ritournelle répétée une dernière fois termine *l'Adieu des Bergers* (1).

III. *Le Repos de la sainte Famille.* — Le Ré-

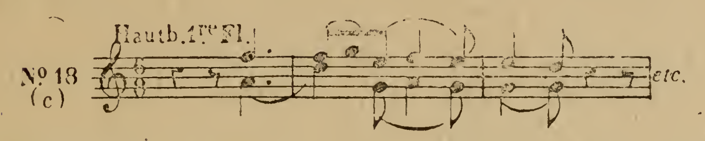
(1) Orch. : *hautbois, clar.* en *la* et le *quatuor.*

CITANT reparaît ici pour dire cet incomparable *Repos de la sainte Famille* sur lequel on a épuisé toutes les épithètes, toutes les comparaisons les plus louangeuses. Quelle analyse pourrait exprimer le charme de ce récitatif? Un long prélude dans lequel passe à l'orchestre les thèmes que va plus loin chanter le ténor prépare l'auditeur à se laisser bercer par la musique enchanteresse et l'isole, pour ainsi dire, en une atmosphère de béatitude surhumaine.

Les hautbois et la première flûte l'exposent d'abord, *piano*, (N° 18 *a*) auxquels répondent les violons et les altos dans un second thème (N° 18 *b*) dévíré du premier; puis les bois re-



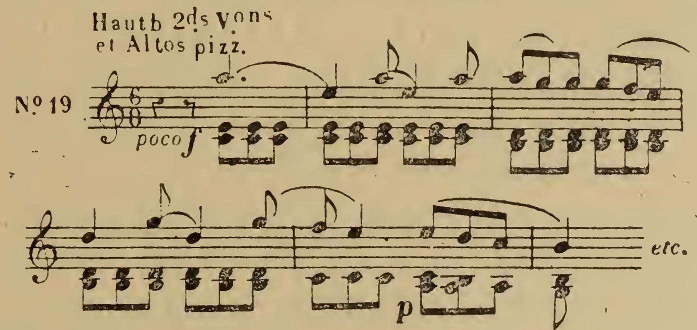
prennent la parole avec une nouvelle transformation (N° 18*c*) du même motif; et le rhythme



berceur ainsi établi continue dans les développements de l'orchestre qui reproduisent ceux du récitatif suivant. La phrase qui sera bientôt entendu sous ce vers :

Voyez ce beau tapis d'herbe douce et fleurie

passe aux hautbois (No 19), soulignée par un *pizzicato* des seconds violons et des altos ;



puis elle revient aux premiers violons, servant de conclusion à cette introduction ins-

trumentale, pour se terminer sur l'accord de *la mineur*.

La voix du Récitant commence, dans le silence de l'orchestre :

> Les Pélerins étant venus....

les violons reprennent le motif de l'introduction (Nº 18 *b*) auquel vient bientôt se superposer à la tierce la voix du ténor qui, s'élevant, termine le second vers à l'unisson du motif (Nº 18 *c*). Le rhythme berceur et tendre persiste dans le dialogue des instruments et de la voix, les premiers donnant la conclusion des phrases que celle-ci laisse en suspens. A partir de ces mots :

> Saint Joseph dit : « Arrêtez-vous
> « Près de cette claire fontaine...

le quatuor seul accompagne, modulant dans le ton de *la majeur* sur ce dernier vers. Mais aussitôt, l'*ut bécarre* ramène le ton mineur qui module immédiatement en *mi mineur* sur ces mots :

« Après si longue peine
« Ici reposons-nous. »

La flûte et la clarinette tiennent le *si* pendant deux mesures, tandis que les violons donnent obstinément les deux notes *si* et *mi*, puis, le ton de *la mineur* revenant sur un trémolo de la flûte et de la clarinette qui donnent la dominante *mi*, le ténor chante les paroles de Marie :

« Voyez ce beau tapis... d'herbe douce et fleurie
Le Seigneur pour mon fils au désert l'étendit. »

dont la mélodie a été entendue au prélude ; après quoi les altos (N° 19) prennent l'unisson de la voix dans le ton de *la majeur*.

Poco f, les hautbois, accompagnés comme dans le prélude, par les seconds violons et les altos, *pizzicato*, reprennent le motif (N° 19) suivi de ses développements, pendant lequel scintillent des gammes de flûte.

La voix reprend, sur une tenue de l'accord de *la majeur,* par les violons, *con sordini* :

Puis s'étant assis sous l'ombrage
De trois palmiers au vert feuillage,
L'âne paissant, l'enfant dormant,
Les sacrés voyageurs quelque temps sommeillèrent,
Bercés par des songes heureux.....

Peu à peu, un *pppp* s'établit ; les violons entourent la mélodie vocale, toujours en *la majeur,* de leurs fines arabesques ; les cordes graves bourdonnent sourdement, puis dans un bercement lent, le quatuor s'éteint peu à peu.

La voix reprend sur un *mi* monotone :

Et les anges du ciel à genoux autour d'eux
Le divin enfant adorèrent,

et conclut par une cadence en *la majeur*.

Des voix lointaines, sans accompagnement,

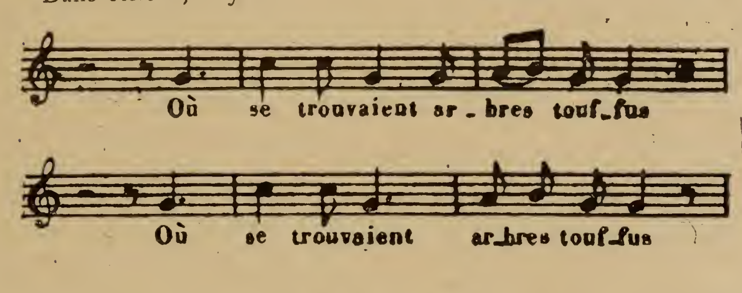
chantent : *alleluia*, et le *tutti* vient tenir longuement l'accord de *la majeur* (1).

---

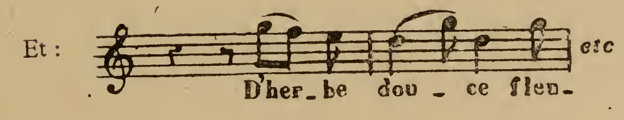
(1) Orch. : *deux flûtes, hautbois, cor anglais, clarinettes en* la et le *quatuor*.

Il existe trois légéres différences entre la première partition de *la Fuite* et la partition de l'*Enfance du Christ*.

Dans celle-ci, il y a :



Et :



au lieu de :

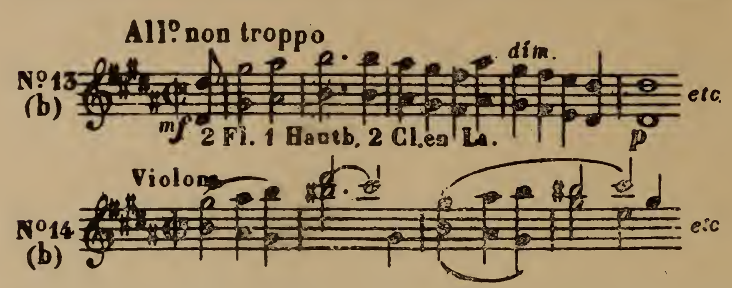


Et au lieu de : *Avec de l'eau en abondance*, qui conservait le rhythme de tout ce morceau, mais formait hiatus, il y a : *Et de l'eau pure en abondance*.

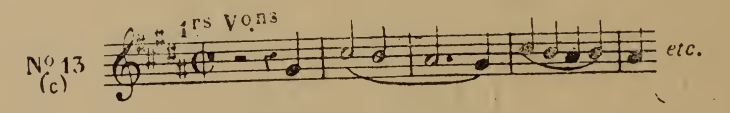
TROISIÈME PARTIE

(L'Arrivée à Saïs).

Un récit de ténor ouvre la dernière partie de la trilogie; *allegro non troppo*, les bois (deux flûtes, un hautbois, un cor anglais et deux clarinettes en *la*) exposent le motif N° 13 *b*), dérivé de celui que développe l'orchestre dans l'ouverture de la seconde partie. Ce motif est



repris à la fin de la cinquième mesure par les premiers, violons que la voix du Récitant double à l'unisson. Les premiers, restés seuls après le premier vers, exposent la seconde partie de ce thème (N° 13 *c*), et conti-



nuent de le développer pendant que les violoncelles prennent l'accompagnement du chant, au second vers :

Ils cheminaient dans le sable mouvant

qui reproduit en *ré dièze mineur*, le premier motif.

Encore une fois seuls, les premiers violons,

avec les violoncelles, ayant redit le motif tout entier, qui est de sept mesures, les second violons font à leur tour leur entrée, suivis, toujours à la huitième mesure, par les altos qui répliquent par une reprise du thème (N° 13 *c*) après laquelle le récit continue :

> Le pauvre se viteur de la famille sainte,
> L'âne, dans le désert, était déjà tombé.

Le groupe des bois, avec l'alto, le violoncelle et la contre-basse, fait entendre d'une façon continue le *sol dièze*, et le *mi* alternativement répétés *sf*, cependant qu'aux violons divisés, le thème (N° 13 *b*) reprend et se développe; puis, lorsqu'ils se sont tus, les bois répètent de lents accords, sur le trémolo des altos seuls qui donnent le *fa dièze*, puis le *mi*.

> Seule Sainte Marie
> Marchait calme et sereine, et de son doux enfant
> La blonde chevelure et la tête bénie
> Semblaient la ranimer sur son cœur reposant.

Les clarinettes et flûtes, tantôt en tierce, tantôt à l'unisson, accompagnent doucement, sur le trémolo continu des altos.

Un instant cette image paisible repose l'esprit de l'angoissé qu'endure la pauvre mère. Un point d'orgue sur l'accord de *ré dièze majeur* exprime cet arrêt.

> Mais bientôt ses pas chancelèrent...
> Comme un suprême effort pour reprendre la route.

La première note, attaquée fortement par les premiers violons et les bois à l'unisson, voici de nouveau le motif initial (N° 13 *b*). Les premiers violons, arrivés à la quatrième mesure, conservent la note *sol* en trémolo, pendant les sept mesures suivantes, laissant au second vers

> Combien de fois les époux s'arrêtèrent,

les seconds violons les remplacent, à l'unisson de la voix et des bois. Puis, quatre mesures, le Récitant se tait et laisse la mélodie aux altos toujours à l'unisson du même groupe d'instruments. L'orchestre se complète par

l'entrée des cordes graves aux derniers vers :

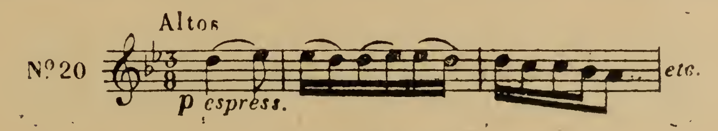
> Enfin, pourtant, ils arrivèrent
> A Saïs haletants.
> Presque mourants.

Et le *tutti* vient doucement se poser sur l accord de *ré dièze majeur*.

Seule d'abord, dans le ton de *mi bémol majeur*, amené par la conclusion du morceau précédent, la voix du Récitant continue, soutenue seulement par quelques modulations de l'orchestre. Ce récit se termine en *sol mineur*.

Scène Ire. — *L'intérieur de la ville de Saïs.* — Sainte Marie, Saint Joseph (*Duo*).

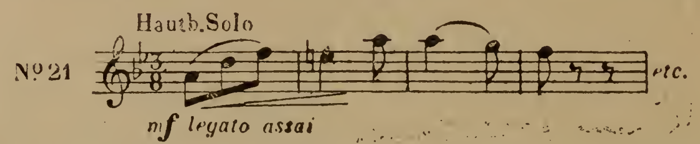
La tonalité générale de ce duo est également celle de *sol mineur*. *Moderato*, pendant une lente mesure à *trois-huit*, on entend un trémolo des violoncelles et contre-basses puis, *m f*, un motif *espressivo* confié à l'alto, de trois mesures (Nº 20), destiné à peindre l'angoisse



de la Vierge et sa terreur en entrant

Dans cette ville immense
Où le peuple en foule s'élance.

Le motif qui accompagne ces mots reviendra plus loin, dit par le hautbois (N° 21) en



ré mineur. Ici, en *sol mineur*, il dialogue avec le motif d'alto, entrecoupé de quelques notes lugubres de flûte, sur le trémolo des cordes.

Allez frapper à cette porte,

dit à Joseph Marie exténuée. C'est alors que le thème plaintif (N° 21) se fait entendre. Dans le silence de l'orchestre les timbales jettent timidement, *piano*, le *ré* grave répété plusieurs fois ; puis la voix de Joseph implore :

Ouvrez, ouvrez, secourez-nous.

Le basson à l'unisson, tandis que, sur l'accompagnement des cordes, le cor anglais san-

glote, la voix qui s'élève, suppliante, et *crescendo*, comme dans un dernier effort, clame ces paroles :

Hêlas, de la Judée
Nous arrivons à pied !

Ce passage, écrit en *ré mineur*, vient se briser sur l'accord de *si bémol majeur* dans un *fortissimo* de tout l'orchestre, conclusion qui produit une douloureuse et très expressive sensation.

La réponse ne se fait pas attendre, et de l'intérieur de la maison, habitée par des Romains, six rudes voix de basses accompagnées des bassons, violoncelles et contre-basses repoussent la requête du pauvre pèlerin.

Arrière, vils Hébreux !
Les gens de Rome n'ont que faire
De vagabonds et de lépreux !

Il faut donc aller frapper à une autre porte. De nouveau résonne la phrase d'alto (N° 20),

un poco animato. C'est à peine si Marie peut prononcer quelques paroles.

Le thême du hautbois (N° 21) revient en *sol mineur* au basson, doublant la voix dolente de Joseph :

> Ma femme est presque morte.
> — Jésus va mourir, c'en est fait
> Mon sein tari n'a plus de lait,

dit Marie,

> Frappons encore à cette porte,

ajoute Joseph ; et pendant qu'il se dirige vers une autre maison, le hautbois *solo* chante de nouveau sa plainte, d'un demi-ton plus élevé, en *mi bémol mineur;* puis, comme plus haut, les timbales résonnent, en *mi bémol* également. Dans cette même tonalité, Joseph renouvelle son humble demande (accompagné comme ci-dessus par le cor anglais et le basson), qui vient se terminer sur l'accord d'*ut mineur*.

Des voix d'Egyptiens deux fois plus nombreuses que celles des Romains, rendent une

réponse plus brutale encore... Marie reste muette; la mélodie d'alto, plus élevée, en *la bémol mineur*, retentit encore :

Seigneur, sauvez la mère,

dit Joseph,

Marie expire, c'en est fait
Et son enfant n'a plus de lait!

Quelques *pizzicati* du quatuor, puis un silence s'établit... une tenue de clarinette, puis des flûtes ; Joseph reprend :

Votre maison, cruels, reste fermée!
Vos cœurs sont durs! Sous la ramée
De ces sycomores, l'on voit
Tout à l'écart un humble toit...

et il demande à Marie que « sa voix si douce »

Tente aussi de les attendrir.

Il va ensuite frapper à la porte de la chaumière; et tandis que l'alto redit toujours sa phrase plaintive (en *fa mineur* maintenant), les deux époux clament un suprême appel. Le ton

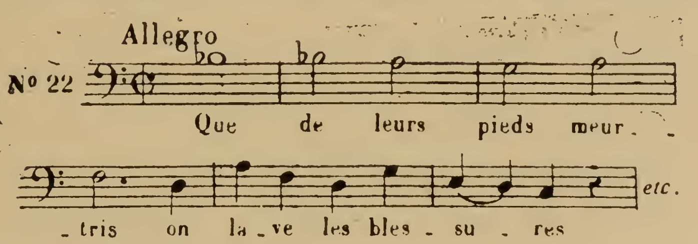
s'est élevé en passant au registre du soprano, et le duo est écrit dans la tonalité de *sol mineur ;* il se termine de façon analogue aux deux premières fois, sur l'accord de *mi bémol majeur*, que soutient le quatuor en trémolo, pendant que l'alto fait encore entendre les premières notes de son motif (N° 20)...

SCÈNE II. LES PRÉCÉDENTS, UN PÈRE DE FAMILLE, CHŒUR D'ISMAÉLITES. — La Sainte Famille a enfin trouvé un asile ; *après un instant de silence*, le Père de famille paraît sur le seuil de sa chaumière et fait entrer les « pauvres Hébreux ».

Le court récitatif du Père de famille, écrit en *sol majeur*, est accompagné par le quatuor. *Joseph et Marie entrent* dans la maison des Ismaélites. Sur une tenue du basson et du hautbois, l'alto fait entendre les premières notes du motif si souvent développé pendant la scène précédente (N° 20), tandis que l'Ismaélite s'apitoie sur l'état misérable de la Sainte Famille.

Grand Dieu ! Quelle détresse !
Qu'autour d'eux l'on s'empresse !
Filles et fils et serviteurs,
Montrez la bonté de vos cœurs.
Que de leurs pieds meurtris, on lave les blessures...

Ce deuxième récitatif du Père de famille, accompagné par le quatuor seul, précède un chœur dont le principal motif accompagne ce dernier vers (N° 22). D'abord les basses unies



aux cors et aux bassons le reprennent ; puis, à la sixième mesure, les ténors avec la clarinette ; à la dixième, les contralti, avec le hautbois et la clarinette ; tandis qu'à la partie supérieure, les soprani répètent, accompagnés à l'octave par les flûtes :

Donnons de l'eau, donnons du lait,
Préparons à l'instant une couchette pour l'enfant.

A la basse, la mesure a changé de quatre temps en *six quatre*, puis alternativement, les contralti, les soprani, les ténors, les basses enfin, reprennent cette mesure qui rompt le rhythme trop régulier de la fugue, et produit un effet très pittoresque.

Le mouvement a dû s'animer un peu graduellement (1) et les derniers mots entendus (*Préparons,* etc.) *pp*, accompagnés par de lents accords des cordes seules, un morceau instrumental assez peu étendu, exprime que les *jeunes Ismaélites et leurs serviteurs se dispersent dans la maison, exécutant les ordres divers du Père de famille* (2). Cet intermède, d'une allure rapide, débute par un motif en *ut majeur* confié aux violoncelles *con sordini, ppp* (N° 23 *a*), repris



à la quatrième mesure par l'alto en *sol*, puis

(1) Note de la partition.
(2) Note de la partition.
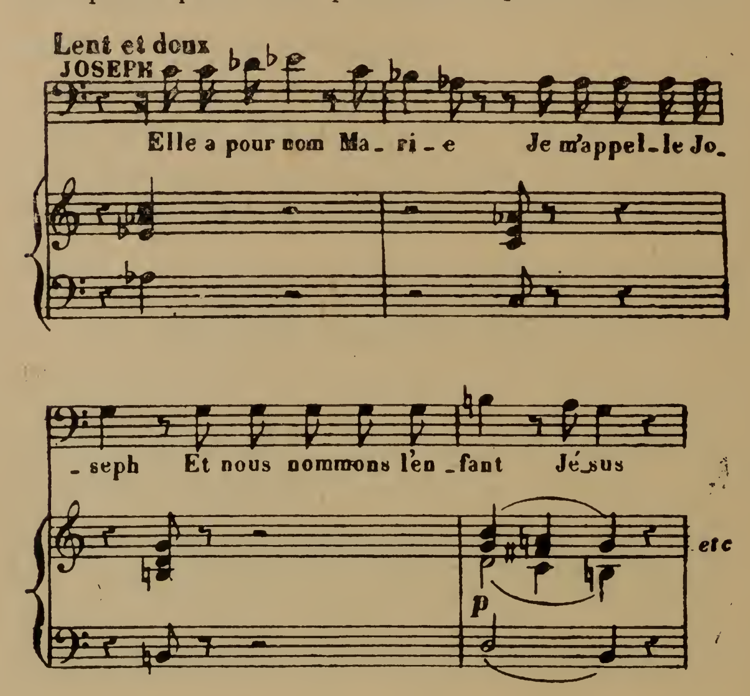
deux mesures plus loin, dans le ton original, par les seconds violons, enfin par les premiers violons en *sol*. Bientôt le quatuor se tait, laissant le basson, la clarinette, reprendre ce motif, sous le bruissement du hautbois et du cor anglais ; alors, le quatuor reprend seu. ses variations, interrompu de nouveau par le groupe des bois, où la flûte fait entendre le thème du début légèrement modifié, en *ut* (N° 23, *b*) et repris un peu plus loin par le



hautbois en *si bémol*, puis va se perdre dans un trémolo du quatuor. Des fragments du thème passent encore rapides, aux violons, ou aux violoncelles, quelques notes des bois résonnent, et peu à peu le bruit s'apaise. Les ordres du Père de famille sont exécutés et celui-ci reprend la parole. Une dernière fois, les premières notes du motif d'alto (N° 20) reviennent, soulignant ces paroles :

Sur vos traits fatigués la tristesse est empreinte.

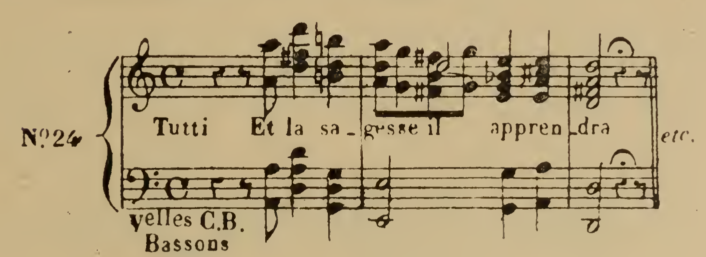
Et le bon Ismaélite demandant à Joseph d'où il vient, et comment on le nomme, celui-ci répond par cette phrase simple et sublime :



Le dialogue se poursuit, accompagné par les cordes seules, délicieusement modulé :
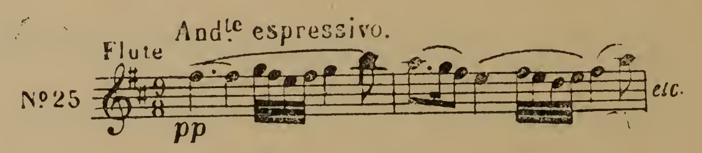
Ensemble nous travaillerons
Bien des deniers nous gagnerons
Laissez faire,
Près de nous Jésus grandira
Puis bientôt il nous aidera
Et la sagesse il apprendra.

Le chœur reprend, répétant les dernières paroles du Père de famille, dans un ensemble grandiose des voix et de tous les instruments (N° 24), en *ré majeur*, après être passé successivement par les tonalités d'*ut majeur*, *fa dièze mineur*, *mi mineur* et *ré mineur*.

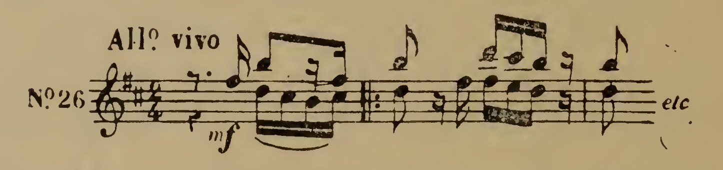


Les cordes seules donnent ensuite l'accord de *si bémol majeur*, ton dans lequel se déroule le petit récitatif suivant du Père de famille, qui sert à amener le *Trio instrumental*.

Trio *pour deux flûtes et harpe exécuté par les jeunes Ismaélites.* — Cet intermède instrumental, assez développé, est en *ré majeur ;* huit mesures *allegro moderato* en forment l'introduction que suivent un *andante* et un *allegro vivo,* ce dernier suivi d'une reprise de l'*andante.* La première flûte chante un premier motif (nº 25), qu'elle développe,

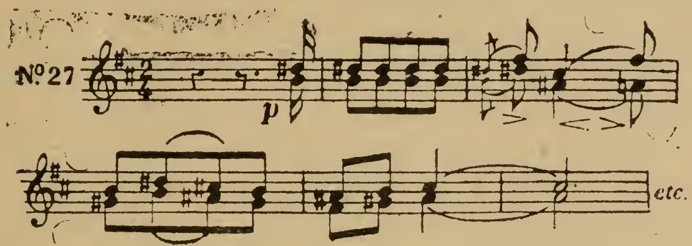


accompagnée par la harpe ; ce motif entendu deux fois, un second thème apparaît (nº 26)



ramenant bientôt le premier redit en duo par les deux flûtes qui le développent plus longuement que la première fois. A cet *andante*, écrit à *neuf-huit* et qui se termine par un

pp, succède, *mf,* un motif vif à *deux-quatre* (nº 27), en *si mineur,* exposé par les mêmes
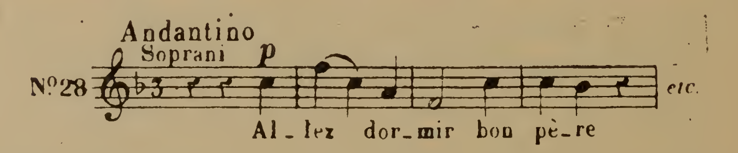


instruments que les précédents et répété deux fois aussi ; dans le même mouvement *allegro*, lui succède un motif en *si majeur* qui bientôt ramène le ton de *si mineur* avec *ut bécarre* et *la naturel, septième non sensible* sur laquelle les instruments s'arrêtent deux mesures avant de faire entendre une reprise de cette phrase, laquelle est suivie immédiatement d'une nouvelle reprise de la précédente (nº 27). A celle-ci succède une deuxième fois la phrase (nº 26) en *majeur* d'abord, puis en *mineur ;* et finalement l'*andante* (nº 26) est repris en duo par les flûtes, la harpe plaquant les accords ou égrenant ses doubles-croches cristallines. Et, peu à peu, le bruit des instru-

ments va se perdre dans un *ppp*, sur l'accord de *ré majeur*.

Les jeunes Ismaélites ont terminé leur divertissement musical ; le Père de famille reprend la parole :

Vous pleurez, jeune mère....
Douces larmes, tant mieux.

Et sur le motif des paroles qu'il prononce alors (Nº 28), est construit le chœur suivant,
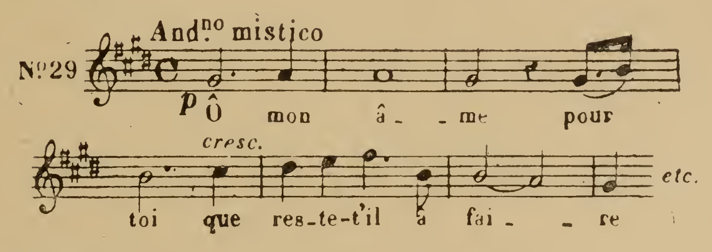


pendant lequel Joseph et Marie prennent congé de leurs hôtes. En *fa majeur*, modulant vers le milieu en *mineur*, ce chœur est accompagné par le quatuor presque toujours seul, très calme, et se termine *pianissimo*, par les paroles de remerciement des deux époux.

Des *pizzicati* du quatuor ; puis de longues tenues, dont la dernière sur l'accord de *si bémol majeur*, précèdent le récit final du ténor.

Aussi habilement modulé que celui du début, ce récit s'anime graduellement vers la fin, où il prend le ton de *la bémol mineur* sur ces mots :

> Il voulut accomplir le divin sacrifice
> Qui racheta le genre humain de l'éternel supplice
> Et du salut lui fraya le chemin.

Un silence : et, amenant par modulation enharmonique l'accord de *mi majeur,* la voix du Récitant s'élève une dernière fois seule, et chante *andante mistico : O mon âme,* etc. (N° 29) (1).



(1) « Maintenant tout est accompli, le sacrifice du Calvaire est consommé. Dix-huit siècles ont passé par-dessus ces divins mystères. De grands point d'orgue, des tenues prolongées reculent les chants qu'on vient d'entendre dans les temps antiques. Le chrétien se recueille en lui-même et chante sur le mode de Palestrina. » (D'Ortigue, *la Musique à l'Eglise,* p. 218. Cf. plus loin, p. 241).

Les premiers soprani redisent la phrase et les autres voix, contralti, basses, ténors, entrant successivement, lancent vers le ciel leur prière qui va se perdre dans l'infini, légère, aérienne. . . . (1).

(1) Les derniers mots : *Amen*, *amen*.. sont chantés par 4 soprani et 4 contralti *derrière la scène*, auxquels répond le chœur sur la scène, ou le ténor solo ; ils doivent redire la dernière fois *pppp*.

ORCH. : *Flûte, hautb., cor, anglais, clar.*, *basson*, et le *quatuor* ; puis avec le Récitant : *fl.*, *clar.* et le *quatuor*. Le chœur final *a capella*.

V

L'ENFANCE DU CHRIST

ET

LA CRITIQUE

V

L'ENFANCE DU CHRIST

ET

LA CRITIQUE



ERLIOZ écrivait les dernières mesures du *Songe d'Hérode* à la fin de juillet 1854, comme le prouvent ses deux lettres adressées le 28, à Hans de Bülow et à Liszt (1). La trilogie termi-

(1) Voir plus haut Ch. I, p. 25.

née, il songeait immédiatement à la faire traduire par Cornélius, pour plus tard, et à en donner la primeur à ses *chers Parisiens* au commencement de l'hiver, après un voyage projeté en Bavière, mais qui n'eut pas lieu. Berlioz, en effet, devait préparer son élection à l'Académie des Beaux-Arts, qui lui préféra Clapisson !

Débarrassé, momentanément au moins, de ce souci académique (1) et rendu à ses travaux de compositeur, c'est cependant la traduction plutôt que l'exécution de son œuvre qui paraît le préoccuper.

Sois assez bon, mande-t-il à Liszt au mois d'octobre, *pour m'écrire dix lignes courrier par courrier et me faire savoir si M. Cornélius a reçu deux lettres de moi et une partition du* Songe d'Hérode. *Je l'avais prié, dans la dernière lettre qui contenait 25 Thalers, de m'accuser réception du tout et je n'ai rien reçu. Peut-être est-il absent, mais en tout cas, les paquets*

(1). Voir plus haut Ch. I, p. 27.

étant adressés chez toi, tu les lui auras fait parvenir. J'ai absolument besoin de mes partitions dans la première semaine de novembre. Si M. Cornélius n'avait pas pu finir ma traduction avant cette époque, fais-moi renvoyer immédiatement le manuscrit... (1)

Ces derniers mots indiquent que la date des répétitions approche ; les lignes suivantes d'une lettre à son fils, alors dans la Baltique, postérieure d'une dizaine de jours, en sont la confirmation :

Je suis, dit-il, *dans tous les embarras et les ennuis des préparatifs d'un concert pour faire entendre une première fois mon nouvel ouvrage, l'*Enfance du Christ. *Il surgit, comme je m'y attendais, des difficultés qui sont peut-être insurmontables ; car je ne peux risquer d'argent...* (2)

Serment de joueur, que Berlioz, habitué à tenter la fortune toujours et quand même, ne

(1). La Mara, *Briefe... an Liszt,* I, 237, p. 357-358, de *Paris*, *15 octobre.*

(2) D. Bernard. *Corresp. inéd.*, LXX, p. 218, de *Paris, 26 octobre 1854.*

pouvait tenir longtemps. Quant aux difficultés auxquelles il fait allusion, quelles sont-elles ? Est ce de trouver une salle de théâtre comme l'Opéra-Comique où, huit ans auparavant, il avait fait entendre *la Damnation de Faust*, avec un insuccès qui se traduisit par un déficit formidable pour les finances du compositeur ? Est-ce de trouver des artistes ? Ceci, en tous cas, est peu probable.

Quoi qu'il en soit, dès qu'il a reçu la traduction allemande de Cornélius au milieu de novembre, *je me suis mis en train*, écrit-il à Liszt, *pour préparer l'exécution de cette petite œuvre. Elle aura lieu le 10 décembre prochain ; je m'attends à perdre huit ou neuf cents francs à ce concert. Mais ce sera, je l'espère, utile* pour l'Allemagne. *Et j'ai la faiblesse aussi de désirer faire entendre cela à quelques centaines de personnes à Paris dont le suffrage, si je l'obtiens, aura son prix pour moi, et à quelques douzaines de crapauds dont en tout cas cela fera enfler le ventre. On m'a dit que la traduction allemande*

est très bien faite. Je te prie de remercier très particulièrement mon exact et spirituel traducteur.

Je serais touché d'aller à Weimar avant la fin de l'hiver, en revenant de Gotha.

J'ai mon fils depuis quelques jours ; il m'a apporté ses trophées de Bomarsund. *Le voilà baptisé !.. et le baptême ne lui a heureusement pas été fatal. Il repart ce soir pour la Crimée...* Ma femme (1) *te serre la main.*

Pas d'autres nouvelles. Belloni se met en quatre pour mon concert ; c'est un excellent et obligeant garçon Je te ferai savoir comment cela se sera passé. (2)

Avant d'arriver au récit de cette nouvelle bataille musicale, bataille qui se tourna immédiatement en victoire éclatante, il n'est peut-être pas inutile de savoir comment *la Fuite en Egypte* fut accueillie à différentés reprises pendant quatre ans. On a lu au chapitre Ier les

(1) Ces mots sont soulignés dans le texte.

(2) La Mara, *Briefe... an Liszt*, I, 239, pages 359-361, de Paris, le *14 novembre 1854*.

quelques lignes de Léon Kreutzer après la première audition du *Chœur des Bergers* (1). La critique, mystifiée, parla peu du pseudo-Ducré. Elle attendit la consécration donnée vingt fois à l'étranger pour apprécier longuement *la Fuite* toute entière. Celle-ci fut pour la première fois entendue ainsi, à Leipzig, au commencement de décembre 1853. Toutes les notes envoyées, par Berlioz évidemment, à *la Gazette musicale*, expriment l'enthousiasme qui accueillait partout cette composition : à Bade, à Londres, à Brunswick, à Leipzig, à Weimar, à Carlsruhe (2) comme plus tard à Dresde, à

(1) Voir plus haut, ch. I, p. 6, et rapprocher les lignes suivantes de Marie Escudier :

« On a salué de tranquilles bravos la chanson en chœur de la *Fuite en Egypte*, mystère de Pierre Ducré, maître de musique, — d'après le programme — de la Sainte-Chapelle. Nous doutons très fort de l'authenticité de ce morceau, et peut-être que, si au lieu de la date de 1679, on lui eût donné pour millésime 1850, on l'aurait mieux apprécié. Quoiqu'il en soit, nous l'avons trouvé d'une certaine naïveté qui ne manque pas de charme. » (*La France musicale*, 2e année, n° 46, 17 novembre 1850).

(2) De *Paris, 18 Xbre 53*. Berlioz écrivait au célèbre violon du Gewandhaus, Ferdinand David : *J'ai prié le Dr Hortel* (évidemment l'éditeur Hermann Hærtel, *Doctor juris*), *de conserver les planches des parties du chœur de l'Adieu des Bergers ; soyez assez bon*

Copenhague et à Vienne. (1) Presque en même temps qu'à Leipzig, le 18 décembre, la société Sainte-Cécile donnait à Paris la première audition intégrale de *la Fuite en Egypte*. (2) La nouvelle partition de Berlioz fut généralement bien accueillie par la presse musicale comme par les critiques des journaux parisiens. Une

---

pour faire imprimer chez lui cinquante soprani, soixante ténors, quarante basses, et me les expédier. J'ai besoin de ces parties pour mes concerts prochains à Carlsruhe à Elberfeld et ailleurs. Je vous rembourserai cette dépense à mon arrivée à Dresde au mois d'avril

S'occupe-t-on déjà de la Suite (il faut lire *Fuite en Egypte*) *chez Kistner? Sondez toujours Hortel pour mes grandes publicatione projetées..* (*'Pages inédites de la correspondance d'Hector Berlioz*, publiées par J. von Santen Kolff (*Guide musical*, 1er février 1891).

(1) Voir plus haut, ch. I, pages 15 et suiv. A Vienne, *la Fuite en Egypte* fut exécutée au deuxième concert de la Société philharmonique, le 10 décembre 1854, jour de la première audition de *l'Enfance du Christ*, à Paris.

(2) Voici quel était le programme de ce « deuxième concert en dehors de l'abonnement »:

« 1° Ouverture de M Th. Gouvy ; 2° *La Fuite en Egypte* de M. Berlioz, fragment d'un mystère en style ancien ; 3° Andante-scherzo d'une symphonie de M. Mathias ; 4° *Pierre l'Ermite* scène.... de M. Gounod, chanté par M. Bussine; 5° Symphonie de M.*** (cet anonyme n'était autre que Camille Saint-Saëns) L'orchestre de M. Sax s'adjoindra à celui de la Société Sainte-Cécile pour le quatrième morceau de cette symphonie. L'orchestre sera dirigé par M. Seghers et les chœurs par M. Wekerlin. » (*France music.*. n° 51 du 18 déc. 1853, p. 411). *La Fuite en Egypte* fut chantée par M. Chaperon et les chœurs.

seule voix, comme toujours, se faisait remarquer par son ton rageur, celle de Scudo, l'ennemi acharné de Berlioz.

La France musicale s'exprimait ainsi par la plume de Marie Escudier :

Ce petit chef-d'œuvre du célèbre compositeur a été écouté avec un véritable enthousiasme. L'introduction, appelée pompeusement ouverture, le chœur des Bergers et le repos de la Sainte Famille, avec son solo de ténor, sont trois bijoux de grande valeur : grâce, délicatesse, fraîche mélodie, couleur admirable, instrumentation délicieuse, tout cela s'y trouve uni à une certaine naïveté de seconde main qui vous charme et vous ravit.

M. Chaperon, chargé de la partie de ténor, le même qui chante dans la *Tonelli* la chanson des *Pifferari*, a une voix douce et veloutée qui convient à cette mélodie vraiment suave. On a voulu entendre deux fois ces stances, qui ont produit un immense effet (1).

Dans *la Gazette musicale*, H. Blanchard écrivait :

... la *Fuite en Egypte*, petit oratorio, mystère de style ancien, attribué dans le temps à un

(1) *La France musicale*, 25 décembre 1853.

vieux compositeur, mais qui est bien réellement de Berlioz. Cette petite partition, dans la manière de Hændel et de Bach, sent moins l'école que celles de ces illustres maîtres ; elle exhale un parfum de musique primitive, biblique et mystique. On voit que cet ouvrage vient d'un élève de Lesueur, qui mariait si bien lui-même les noëls anciens à sa musique religieuse. L'emploi fréquent du mode mineur et du rhythme ternaire ; la sobriété de l'orchestre ; le choix des instruments à caractère naïf ; les *imitations* croisées qui rappellent la musique des XVI[e] et XVII[e] siècles ; tout cela, et plus que toutes ces choses qui s'apprennent, l'inspiration tranquille et pure, une sorte de foi, de croyance en l'art, la mélodie simple et vraie, ont fait obtenir à ce petit poëme musical et d'art rétrospectif un vrai succès, et les honneurs du *bis*. M. Chapron, de l'Opéra-Comique, a fort bien chanté cette idylle sacrée et toute mélodique (1).

Le Ménestrel, le même jour que la *Gazette musicale,* s'associait aux éloges donnés à Berlioz par son confrère, et le compositeur dut savourer avec joie, à son retour d'Allemagne où il n'avait été accueilli que par des enthou-

(1) *Gaz. mus.* du 25 déc. 1853, p. 446. Le même numéro annonce le retour de Berlioz de son « voyage triomphal en Allemagne. »

siasmes débordants, les paroles bienveillantes que lui décernaient — enfin ! — dans sa propre patrie, ses *bons gendarmes de la critique !*

Berlioz, que nous avons réservé pour la bonne bouche, disait *le Ménestrel*, a eu les honneurs de la séance avec sa *Fuite en Egypte*, fragments d'un mystère en style ancien. Ces fragments se composent d'une ouverture, d'un chœur et d'un solo de ténor. L'ouverture est tout entière en imitations : le sujet, parfaitement choisi pour ce genre de style, est d'abord exposé par les violons et passe par les autres instruments du quatuor pour se transformer en un délicieux dialogue de la flûte et du hautbois, après quoi il est repris et brièvement travaillé par l'ensemble de l'orchestre. Le chœur d'*Adieu des bergers* est d'une couleur simple, douce et gracieuse. Quant au *Repos de la sainte Famille*, c'est un véritable bijou musical. Une longue ritournelle, ou plutôt une introduction instrumentale prépare l'entrée de la voix qui a pour mission de dépeindre l'enfant-sauveur et de ses divins parents ; description à laquelle concourt d'ailleurs l'accompagnement, aussi discret que possible, mais dont chaque note porte coup, et qui semble soupirer à travers le vert feuillage des palmiers. Aux dernières mesures, le chœur des anges, inaperçus du public, et passant par la bouche des soprani, fait entendre pianissimo quelques accords sur le mot *alleluia*.

L'impression de cette petite scène mystico-champêtre est pénétrante et vraiment magique ;

aussi l'a-t-on redemandée avec acclamation. Dans la composition, dont nous venons d'esquisser une très rapide analyse, Berlioz a fait subir à sa manière une véritable transformation : tours de phrase, marche de la basse, choix et rôle des instruments parmi lesquels domine le hautbois et d'où sont soigneusement exclus les tambours, dimension des morceaux, trilles, cadences, tout rappelle le faire de Hændel et des maîtres de cette époque, bien entendu avec les ressources de l'art moderne, et en particulier de la science instrumentale de l'auteur. Mais, quelque admirablement réussi que soit un pareil essai de musique rétrospective, n'avons-nous pas le droit de dire, pourquoi et à quoi bon ?... Cela sent toujours le pastiche, et nous eussions cru Berlioz moins susceptible que tout autre de se laisser aller à de semblables velléités. Voyez-vous Ingres ou Delacroix s'efforçant de reproduire sur la toile Cimabue ou le Giotto ? Que Berlioz nous rende bien vite une de ces conceptions grandioses, dans le goût d'*Harold*, de *Faust* ou de *Roméo*, qui ne sont peut-être pas appelés, dans le présent, à un succès aussi universel, mais qui ont une bien autre portée pour les esprits d'élite comme aussi, nous offririons de le parier, aux yeux même de leur auteur.

Dans le même numéro, *le Ménestrel* publiait un assez long article sur Berlioz, où J.-L. Heugel parlait ainsi de son dernier voyage en Allemagne :

Il fournit d'abord un programme presque entier à la huitième séance de cette société célèbre (le *Gewandhaus* de Leipzig) et donne ensuite son concert qui comprenait les quatre premières parties de *Roméo et Juliette*, la *Fuite en Egypte*, et les deux premiers actes de *Faust*.

Puis J.-L. Heugel citait une critique, traduite du *Signal* de Leipzig par son collaborateur J. Lovy, où se lit cette appréciation :

La *Fuite en Egypte* est parfaitement comprise aujourd'hui. Aucune incertitude ne règne sur cette scène biblique, dont chaque note, dont chaque idée respire la simplicité du temps et du lieu; on comprend la naïve romance du jeune *Breton* et la scène de *Faust* (1).

Aux *Débats*, d'Ortigue parlait aussi avec enthousiasme de *la Fuite en Egypte :*

..... La séance, comme vous le voyez, écrivait-il le 3 janvier 1854, était déjà assez brillante comme cela. Cependant, je n'ai rien dit du morceau qui a excité la curiosité la plus vive et que l'auditoire a écouté avec plus de plaisir que de curiosité. Ce morceau est la *Fuite en Egypte*, de M. Hector Berlioz, petit mystère dans le style

(1) *Ménestrel* du 25 décembre 1853, p. 3. Voir pl. haut, Ch I, p. 16.

ancien, pour ténor solo, chœurs et un *petit orchestre*. Un tout petit orchestre en effet, composé d'un quatuor de violons, deux flûtes, deux hautbois et deux clarinettes. Lisez la spirituelle préface que l'auteur a mise en tête de cette jolie partition et vous verrez de quelle manière elle a été écrite (1). Mais la manière dont elle a été écrite ne fait rien à l'affaire. Le compositeur, qu'un préjugé ridicule s'obstine encore à nous représenter comme ne pouvant marcher sans une armée de trombones ; le musicien terrible et gigantesque d'*Harold*, de *la Marche au supplice*, de la *Symphonie funèbre*, lorsqu'il se réduit à de modestes proportions, et qu'il se restreint à de petits moyens, a la grâce et la légèreté d'un sylphe. Il a aussi la candeur, l'abandon d'un enfant. Rien n'égale alors, je l'ai remarqué bien des fois, le fini, le châtié, l'exquise perfection de son style. La *Fuite en Egypte* est divisée en trois parties : une ouverture fuguée où l'auteur a évité presque partout la *note sensible*, ce qui donne lieu à des rencontres harmoniques d'un curieux effet, tout en transportant l'imagination à deux ou trois siècles en arrière ; *l'adieu des bergers à la sainte famille*, chœur en trois couplets ; enfin *le repos de la sainte famille*, pour voix de ténor, qu'un jeune artiste de l'Opéra-Comique, M. Chapron, a chanté avec beaucoup de sentiment et d'intelligence. C'est là toute l'analyse que je ferai de cet oratorio en miniature. Le moyen de disséquer un papillon sans lui enlever, avec l'éclat de ses couleurs, la poussière aérienne de ses ailes ! M. Berlioz nous

(1) Voir plus haut, Ch. I, pages 7 et suiv.

dit que son mystère est dans le style ancien. C'est donc une imitation ? Oui, mais il y a deux sortes d'imitations : l'une servile, purement de forme, de contours extérieurs ; l'autre plus libre d'inspiration et de sentiment. Par exemple, la musique d'*Euryanthe* n'a pu être écrite dans le moyen-âge. *La Fuite en Egypte* appartient, par le caractère et par la couleur, la naïveté et l'onction, au style populaire, j'ai presque dit légendaire des fabliaux et des noëls. C'est ce caractère qu'un écrivain excellent, M. de Sacy, a supérieurement esquissé dans une préface bien digne du livre pour lequel elle a été écrite ; que M. Sainte-Beuve a saisi avec son burin si sûr et si délicat dans ses études sur l'*Esprit du bon vieux temps ;* qu'enfin, un de nos plus spirituels et gracieux critiques, M. de Pontmartin, a retrouvé récemment chez un de nos plus aimables troubadours modernes, le poëte provençal Roumanille. Et tout en exprimant cela, M. Berlioz est resté lui-même, en nous reportant au temps passé, il est resté notre contemporain. C'est là la vraie, la bonne imitation, imitation qui n'exclut pas l'originalité, qui est une création aussi : celle des maîtres.

JOSEPH D'ORTIGUE. (1)

Enfin, Scudo, qui faisait toujours attendre ses impressions, proclamait le 1er février suivant :

(1) *Journal des Débats*, du 3 janvier 1854.

La Société Sainte-Cécile, fille aînée et très légitime de la Société des Concerts, marche hardiment sur ses traces.....

La *Fuite en Egypte*, fragment d'un mystère dans le style ancien, de la composition de M. Berlioz, remplissait le second numéro du programme. Ce morceau, où M. Berlioz a voulu prouver évidemment qu'il n'y a rien de plus facile que de faire de la musique comme l'admiraient nos pères, prouve exactement le contraire. Ce pastiche, où l'on remarque des lambeaux de la *Passion* de Sébastien Bach, entremêlés de quelques ressouvenirs de Haendel et même de Beethoven, est un échantillon de la manière de M. Berlioz, qui, lorsque le bon Dieu lui envoie par hasard une idée, l'étouffe dans ses mains. L'ouverture de son mystère est un assemblage de petites imitations qui visent à la naïveté, comme ces peintures monochromes où l'on essaie de nos jours à imiter la naïveté de Giotto et de Cimabuë. Le second épisode, intitulé les *Adieux des bergers*, est assez réussi ; mais nous lui préférons le troisième épisode, le *Repos de la sainte Famille*, composé d'un air de ténor dont la cadence finale est répercutée par un chœur d'anges invisibles, qui exhalent dans l'espace un *hosanna* gracieux.

Ce morceau est d'un très bon sentiment, et quoiqu'il ne soit pas bien original, si M. Berlioz en composait souvent dans ce style, il verrait que nous n'avons de parti-pris que celui de la vérité et de la pureté de l'art ..... (1).

(1) *Revue des Deux-Mondes*, 1er février 1854, pages 632-633.

Une fois rentré à Paris, et sa partition finie, ce fut donc, malgré cartaines appréhensions (hélas !, trop fondées), avec quelque espoir de réussite que Berlioz fit étudier *l'Enfance du Christ*.

Ces études furent poussées avec activité puisque, six semaines à peine après la lettre adressée à Louis Berlioz citée plus haut (1), le 3 décembre, *la Revue et Gazette musicale*, organe quasi-officiel du maître, publiait cette note :

C'est dans peu de jours qu'aura lieu, ainsi que nous l'avons annoncé, l'exécution du nouvel ouvrage de M. Berlioz, l'*Enfance du Christ*. Cette trilogie sacrée n'est point entièrement semblable aux anciens oratorios. Il y a une action dramatique et en même trmps un personnage récitant qui raconte les événements accomplis pendant les intervalles de l'action. Les acteurs du drame sont : le roi Hérode, saint Joseph, la Vierge Marie, un père de famille ismaélite, et deux soldats romains. Il n'y a dans la partition que deux morceaux d'orchestre seul : une marche nocturne pen-

(1) Page 12 : lettre du 26 octobre 1854.

dant qu'une patrouille romaine parcourt les rues de Jérusalem, — l'incantation des devins juifs — et l'ouvertute de la fuite en Egypte, sur laquelle le cortège des bergers s'avance vers l'étable de Bethléem. Il y a en outre un trio instrumental pour deux flûtes et harpe exécuté par les enfants du charpentier ismaélite qui a donné l'hospitalité à la sainte famille au moment où les pélerins vont prendre leur repos.

« Pour finir cette soirée (dit le vieillard)
« Et réjouir nos hôtes, employons
« La science sacrée,
« Le pouvoir des doux sons.
« Prenez vos instruments, mes enfants : toute peine
« Cède à la flûte unie à la harpe thébaine. »

Tout le reste, ainsi qu'on le voit dans le programme que nous reproduisons ici, se compose d'airs, duos et trios, chœurs avec orchestre et sans accompagnement.

En outre nous trouvons dans le livret que chacune des parties de la trilogie est terminée par un chœur d'anges invisibles, sur un mot hébreu chanté hors de la scène.

Au premier final, les anges chantent : *Hosanna* ! au second : *Alleluia* ! et au troisième *Amen* !

Cette solennité musicale excite un vif intérêt parmi les artistes et dans le public amateur de musique sérieuse.

Nous reproduisons le programme :

1° Trio pour piano, violon et basse, composé par F. Mendelssohn et exécuté par Mme Mattman, MM. Maurin et Chevillard ;

2° L'ENFANCE DU CHRIST (suivait un programme très détaillé contenant la distribution des rôles: Mme Meillet, Ste-Marie; MM. Meillet, St Joseph; Depassio, Hérode; Noir, Polydorus; Chaperon, le Centurion; Jourdan, le Récitant; Battaille, un Père de famille; le trio par MM. Brunot, Magnier et Prunier.

3° TENDRESSE ET CAPRICE, romance avec orchestre pour violon, composée par M. Berlioz, exécutée par M. Maurin.

4° Final de la symphonie en *ré* mineur d'Haydn (1).

(1) *Rev. et Gaz. mus.* n° 49, 3 décembre 1854, pages 393-394. Quinze jours auparavant (n° 47, p. 376) le même journal publiait déjà le programme précédé de cet entrefilet :

« Sous ce titre : l'*Enfance du Christ*, Berlioz a terminé un ouvrage en trois parties. Le compositeur se propose de donner un grand concert dans la salle Herz, au commencement du mois prochain, et peu de jours avant son départ pour l'Allemagne, où quatre villes l'ont déjà engagé à venir monter *Faust* et l'*Enfance du Christ*. Ce concert, qui sera dirigé par Berlioz lui-même, se recommande par un intérêt si vif, que nous contenterons d'en transcrire le programme. .. » Cf *Ménestrel* du 26 novembre 1854, n° 52, p. 3 ; l'*Entracte* des 4 et 5 décembre : et la *Gazetta mus. di Milano*, anno XII, 17 décembre 1854, p. 407, qui donne *in-extenso* le programme publié par la *Gaz. mus. de Paris*, après annoncé la première audition, dès le 19 novembre. *La France musicale* marquait aussi toute sa sympathie pour le « concert de M. Berlioz ». « Ce sera un événement dans le monde musical parisien si avide d'émotion et de nouveauté (n° 46, du 12 novembre, p. 369)... C'est un événement que cette fête musicale dans laquelle le célèbre symphoniste doit faire entendre pour la première fois sa trilogie sacrée. Tous ceux qui s'intéressent aux progrès de la musique doivent répondre à l'appel de Berlioz, car aucun musicien n'a fait autant que lui depuis vingt-cinq ans pour imprimer à l'art musical en France une impulsion vigou-

Annoncée dans les journaux spéciaux comme dans les grandes feuilles quotidiennes, la nouvelle partition de Berlioz semble réellement avoir été attendue avec quelque curiosité de la part du public dilettante de Paris. Aussi bien y avait-il huit années entières qu'on n'avait rien entendu d'inédit de l'auteur de *Roméo et Juliette*. Celui-ci crut bon cependant le matin même du concert, de faire publier dans l'*Entracte* les lignes que voici :

« Nous recevons de M. Reyer la lettre suivante que nous nous empressons de publier :

Samedi, 3 heures.

Mon cher confrère,

Je sors de la répétition du concert que Berlioz donne demain dans la salle Herz. Le succès de l'*Enfance du Christ* a été immense. L'orchestre et les quelques élus qui étaient là ont salué des bravos les plus enthousiastes le chef-d'œuvre de l'illustre auteur de *Faust*, de *Benvenuto Cellini*, de *Roméo et Juliette*. Il y a dans cette admirable com-

---

reuse et nouvelle. Puisse-t-il être récompensé par le succès et la recette de ses efforts et de ses sacrifices, qui auraient certainement effrayé un musicien d'une organisation moins énergique que la sienne ». (n° 50, du 18 décembre, p. 403).

position la naïveté de Grétry, la simplicité biblique de Méhul unies au style grandiose et dramatique de Gluck et de Spontini. Depuis longtemps je n'avais éprouvé une pareille émotion. Demain le public jugera, et vous aussi. car assurément vous ne manquerez pas à cette fête.

Mille amitiés,

E. REYER. » (1)

Le public stimulé par tout ce bruit, par toute cette réclame habilement ménagée autour de l'oratorio de Berlioz n'avait plus, en effet qu'à se presser dans la salle Herz, trop petite cette fois pour contenir les admirateurs du maître.

Hector Berlioz. dit encore l'*Entracte* le lendemain de la solennité, vient de nous faire entendre son nouvel oratorio.

Pour vous donner une idée du public de cette matinée, il me faudrait dépouiller l'Almanach-Bottin ou l'Annuaire de Firmin-Didot, section de la presse, des arts et du dillettantisme.

Quant à l'œuvre du symphoniste, je me garderai bien de vous l'analyser au pied levé. Je me borne à vous dire qu'elle a produit un effet indescriptible. C'était une tempête d'applaudissements. Vous entendrez parler de cet oratorio, et une chose qui vous surprendra, c'est que Berlioz est entré dans une phase nouvelle, lui, le novateur

(1) *L'Entracte*, nº 344, 10 décembre 1854 : *Nouvelles*.

qui semblait avoir épuisé tout le filon des innovations, labouré toutes les terres de l'inconnu !

Cette phase nouvelle ne serait-elle pas une concession, un retour, un hommage à la section des Beaux-Arts, une petite visite aux membres de l'Institut ?.... Verrons-nous se réaliser en musique ce que nous avons vus s'accomplir en littérature ? Et pourquoi pas ? Allons, du courage, Messieurs les fantaisistes ! Un peu de poésie classique, un peu de mélodie carrée : un fauteuil vaut bien cela. Et à la première vacance votre compte est fait. Ainsi soit-il ! *Amen !* (1).

De ce compte-rendu hâtif et superficiel, rapprochons celui publié le lendemain dans le *Constitutionnel* sous la signature plus sérieuse et mieux informée de Fiorentino.

Dans son feuilleton du 12 (11) décembre, P.-A. Fiorentino, après avoir loué la direction de l'Opéra-Comique de l'engagement de Mme Ugalde et déploré divers contre-temps survenus à l'Opéra, parmi lesquels un rhume de Gueymard,— Fiorentino parlait en ces termes de l'œuvre nouvelle offerte par Berlioz à ses *chers Parisiens* :

(1) *L'Entracte*, n° 345, du lundi 11 décembre 1854.

Le concert de M. Berlioz avait amené, chose étrange ! une affluence énorme dans la salle Herz. Plus de la moitié des auditeurs ont dû être refusés à la porte, et j'ai été témoin de ce spectacle, nouveau pour moi, de voir des gens parfaitement mis et les mains pleines de véritables pièces de cinq francs, contrôlées à la Monnaie, en offrir une ou deux, jusqu'à trois, parole d'honneur ! pour entrer dans un concert. Que se passe-t-il donc ? Est-ce que la fin du monde approcherait par hasard ? On m'avait toujours dit qu'à Paris on n'aimait point la musique sérieuse, qu'on raffolait de polkas, qu'on ne dédaignait point les chansonnettes, qu'on tolérait les romances. D'où vient donc qu'un auditoire si nombreux, si choisi, si élégant, se soit disputé jusqu'au dernier coin d'une salle qui s'est trouvée trop petite au grand ébahissement des critiques, des artistes et de l'auditoire lui-même, et cela sans le moindre espoir de schottisch ou de valse, sans la moindre compensation de tours d'adresse ou de scènes comiques, cela tout uniment pour entendre une trilogie sacrée, un oratoire, une œuvre religieuse et mystique, *l'Enfance du Christ*, par notre ami et confrère Hector Berlioz. Explique ce prodige qui pourra.

Il est certain que Berlioz a, de toutes façons, surpris et charmé son public. On s'attendait à des conceptions puissantes et ingénieuses, à de grands effets de sonorité, à des combinaisons rhythmiques originales et souvent étranges. Il y a longtemps que Henri Heine a comparé la musique de Berlioz à ces immenses compositions de Piranèse, dont les

spirales fantastiques se perdent dans les nuages, où les teintes noires dominent, où le fond sombre et mystérieux est rarement éclairé d'un jet de lumière. Eh bien ! l'œuvre nouvelle de l'auteur de *Benvenuto Cellini* et de *la Damnation de Faust* abonde en mélodies d'une clarté, en épanchemens de l'âme, en effusions de tendresse. Mais j'ai hâte d'entrer dans quelques détails.

Après toutes ces précautious oratoires, qui ne prouvent rien moins que sa hâte d'arriver au sujet, le critique du *Constitutionnel* consacre quelques lignes au récit qui ouvre la première partie, puis il ajoute :

J'ai dit, que Berlioz a écrit lui-même ses paroles ; elles sont d'une naïveté et d'une bonhomie charmantes. La marche nocturne de l'orchestre a produit une très grande sensation. Le rêve d'Hérolde, vigoureusement traité et fort bien dit par Dépassio, a été couvert d'applaudissements. La conjuration des devins, morceau d'orchestre d'une grande originalité, offre des effets de rhythme d'une nouveauté et d'une hardiesse rares. La *stretta* avec chœur ; *Oui, oui, par le fer qu'ils périssent !* a tout l'éclat, toute la puissance, toute la férocité que la situation exige. Mais le morceau qui, dans cette première partie, a vraiment ravi l'auditoire par la simplicité, l'onction et le charme, est la scène de l'étable, parfaitement interprétée par Mme Meillet.

O mon cher fils, etc.

Le chœur des anges invisibles avec accompagnement d'orgue (l'orgue d'Alexandre, touché par Mlle Sophie Dulcken) a produit un effet immense.

La seconde partie est un chef-d'œuvre d'un bout à l'autre. Je ne sais ce qu'il faut le plus louer de l'ouverture, d'une délicatesse extrême et d'une ciselure merveilleuse, ou du chœur des bergers, ou enfin du récit du ténor qu'on a bissé à grands cris, et que Jourdan a si bien chanté, qu'on avait peine à contenir les applaudissemens, qui coupaient en deux les morceaux. Si Berlioz n'avait trouvé que cette mélodie, sa réputation de compositeur n'aurait point besoin d'autres titres. Voici les paroles qui ont servi de texte à ce charmant couplet et qui ont excité dans la salle un si vif enthousiasme :

L'enfant Jésus dormait... (1)

La troisième partie renferme aussi des beautés de premier ordre, mais elle m'a paru trop développée. Le trio instrumental, qui est joli, du reste, pourrait être raccourci de quelques mesures sans inconvénient.

L'exécution a été excellente. Un orchestre plus nombreux n'aurait pas produit plus d'effet ; il eût même nui à la finesse des nuances, et à la précision des détails dans une salle si petite et si sonore.

M. et Mme Meillet, Jourdan, Battaille et Dépassio méritent les plus grands éloges. Berlioz a été applaudi comme on applaudit ceux qu'on aime et

(1) Voir ci-dessus Ch. IV, pages 100 et suiv.

rappelé une vingtaine de fois ; juste et digne récompense de son beau talent, de sa volonté énergique, et de son noble caractère.

Il est impossible qu'on n'admette pas, et bientôt, le public à une seconde audition de *l'Enfance du Christ* (1).

Le même jour que le feuilleton de Fiorentino, paraissait au *Pays*, *journal de l'Empire*, celui des frères Escudier.

Le nom d'Hector Berlioz, disaient-ils, est depuis longtemps un nom européen. Voici plus de vingt années que le musicien est sur la brèche, luttant avec un héroïque courage contre le mauvais vouloir des uns et le dénigrement systématique des autres...

Berlioz a voulu prouver une fois pour toutes qu'il pouvait être simple, clair, mélodique même, et se mettre à la portée du public français, tout en conservant son individualité. Il a choisi dans le Nouveau Testament un beau sujet, l'*Enfance du Christ*, et, s'inspirant de sa propre poésie, il a écrit sur cette donnée des pages vraiment admirables. Ce n'est ni un oratorio, ni un drame lyrique, ni une symphonie dont l'intérêt ne reposerait que dans l'orchestre. C'est un mélange de tout cela. Berlioz ne veut marcher à la remorque de personne. Après Haydn, Mozart et Beethoven, la symphonie proprement dite ne saurait avoir que

(1) *Le Constitutionnel*, du 12 (11) déc. 1854.

des imitateurs. Ces maîtres ont créé le genre et l'ont poussé jusqu'à ses dernières limites. Il fallait trouver des routes nouvelles, s'affranchir de toute imitation. C'est ce qu'a fait Berlioz et il l'a fait avec une puissance de création qu'il faut admirer...

Il faut savoir gré à M. Berlioz d'être remonté à la tradition vraie : c'est être encore novateur que de faire revivre les choses passées en leur donnant une forme nouvelle...

Puis, après une longue exposition du sujet :

... Jusqu'à ce moment on avait cru que le compositeur à qui l'on doit *Faust*, *Harold*, *Roméo et Juliette*, le *Requiem*, quatre ouvrages considérables, ne pouvait trouver l'effet que dans une exécution formidable. Il avait appelé à son aide des masses de chanteurs et d'instrumentistes pour interpréter ses inspirations grandioses. Quel contraste ! Cette fois cinquante virtuoses et quarante chanteurs à peine prêtent à l'œuvre nouvelle le concours de leurs voix et de leurs instruments. Des proportions gigantesques, Berlioz est descendu à la miniature ; il a répandu sur son tableau des couleurs si variées, si poétiques, si charmantes, que dans sa petite dimension, ce tableau a plus de valeur peut-être que ses compositions les plus vastes. *Il a fait petit, mais il a fait beau*, et c'est dans les arts la véritable grandeur...

Dans l'*Enfance du Christ*, nous ne trouvons pas de ces imitations puériles qui, selon nous, sont une erreur dans la musique. Berlioz, comme le

disait un de ses admirateurs, a su tirer la musique imitative du petit cercle où elle se mouvait pour l'élever à des idées poétiques et bien caractérisées. Du moins, toutes les fois qu'il s'en est tenu à ces inspirations simples et nues, toutes les fois qu'il a fortement accusé une situation, qu'il a donné un sens clair au développement de sa pensée musicale, il a produit de magnifiques effets. Nul mieux que lui n'a marqué les limites que la composition ne doit jamais franchir. On doit le louer plutôt d'avoir restreint l'imitation musicale à un petit nombre de situations bien dessinées, et qui s'enchaînent naturellement sans fatiguer l'attention des auditeurs, à un petit nombre de contrastes saillants, en un mot, d'avoir innové dans la pensée. dans la forme du langage musical, sans cesser d'être musicien.

... Il y a dans cet ouvrage une parfaite unité de style, une variété merveilleuse de couleurs. Rien n'y est exagéré, ni dans l'orchestre, ni dans la voix ; le musicien conserve jusqu'au bout sa simqlicité, ce qui ne l'empêche pas de s'élever parfois jusqu'au sublime.

Nous ne pouvons aujourd'hui qu'effleurer cette partit'on, ajoutaient les critiques; et, donnant leur appréciation sur quelques-uns des passages saillants de l'oratorio. « C'est neuf, jeune, hardi, fantasque, » disaient-

ils à propos de la marche du début ; et sur la scène avec les Devins : « Cette pièce merveilleusement inspirée et savamment écrite, est d'une touche large et solide. Il est impossible de pousser plus loin la nouveauté des effets. » La dernière scène de la première partie est d'une « beauté idéale. » *La Fuite en Egypte* est ce que Berlioz a écrit « de plus éloquent, de plus vrai, de plus plus mélodique ; nous ajouterons aujourd'hui que c'est un chef-d'œuvre complet, et on ne nous démentira pas. On a fait répéter toute la fin, dont l'effet est prodigieux. »

La troisième partie, sous le rapport du chant, n'est peut-être pas à la hauteur des deux premières... Mais la partie instrumentale est tout à fait soignée, tout aussi ingénieuse que celle des deux autres tableaux de la partition. On a, par dessus tout, applaudi un trio pour deux flûtes et une harpe, qui est une chose neuve et d'une hardiesse incomparable.

L'Enfance du Christ est la conception d'un homme de génie. Berlioz peut être fier cette fois. Elle avait pour auditeurs les maîtres de la musique française, italienne, allemande, l'élite des écrivains, des poètes et des artistes, et ils ont été

unanimes pour l'acclamer dans son triomphe.

Les Escudier terminaient par quelques mots d'éloges à tous les artistes qui contribuèrent à la solennité et à Berlioz en particulier.

Quel chef que M. Berlioz ! Il magnétise son armée par la précision de son commandement et la promptitude de son coup d'œil.
Une seconde audition de l'*Enfance du Christ* est annoncée pour le 24 de ce mois, la veille de Noël. Point n'est besoin d'être prophète pour prédire à l'avance qu'il n'y aura pas une place vide. (1)

Scudo, ne voulant pas sans doute que la semaine « s'achevât tranquillement » pour Berlioz, s'empressait, contrairement à ses habitudes, d'entretenir ses lecteurs du concert de la salle Herz. Après avoir parlé des *Tre Nozze*, d'Alary, des *Huguenots*, de la *Favorite* et de diverses autres choses, le critique de la *Revue des deux Mondes* s'écriait ironiquement :

Et maintenant, seigneur, expliquons-nous tous deux.

(1) *Le Pays, journal de l'Empire*, du 12 déc. 154.

Ceci s'adresse à M. Berlioz, qui vient encore de faire des siennes. Il n'a pas voulu que l'année s'achevât tranquillement ; en conséquence, il a réuni dans la salle Herz une troupe de symphonistes et de chanteurs qui ont exécuté une trilogie sacrée intitulée *l'Enfance du Christ*, dont les paroles et la musique sont de M. Berlioz. C'est dimanche, le 10 décembre, qu'a eu lieu la représentation de ce pieux mystère, qui doit faire le bonheur de M. l'abbé Gaume, s'il l'entend jamais, car il trouvera comme nous que l'œuvre nouvelle de M. Berlioz n'est pas du tout piquée du *ver rongeur* de la renaissance (1). C'est par-delà Giotto et Cimabuë, au temps où régnaient la foi et les types byzantins, avant la décadence dont Raphaël vint donner le signal, que nous transporte l'imagination de M. Berlioz ! Aussi l'historien de *Sainte Elisabeth de Hongrie*, M. de Montalembert, a-t-il dû tressaillir d'aise et de contentement, s'il a assisté à cette pieuse cérémonie qui donne pleine raison à sa grande théorie de l'histoire de l'art. Il n'y avait que M. Berlioz qui, par sa complète innocence de toute science musicale moderne, fût en état de nous transporter en ces temps fortunés où

> De pèlerins, dit-on, une troupe grossière
> . . . .
> *Jouait* les saints, la Vierge et Dieu par piété.
> Le savoir, à la fin, dissipant l'ignorance,
> Fit voir de ce projet la dévote imprudence.

(1) Allusion à l'ouvrage de l'abbé Gaume : *Le Ver Rongeur des sociétés moderne ou le Paganisme dans l'Education* (Paris, 1851), où l'auteur s'attaquait aux études classiques profanes de l'Université.

Boileau en parlait bien à son aise au milieu du grand siècle, qui n'avait pas prévu la théorie du progrès indéfini d'une part, et de l'autre le mal que devait opérer le *ver rongeur* de la renaissance.

La trilogie de M. Berlioz est divisée, comme de raison, en trois parties : *l'Enfance du Christ*, *la Fuite en Egpyte* et *l'Arrivée de la sainte famille* à Saïs, *ville depuis longtemps réunie à l'empire romain*, dit le poëme de M. Berlioz qui ne le cède pas à la musique en naïvetés primitives. Nous renonçons à décrire l'incroyable fouillis de sons et de bruits discordans avec lesquels M. Berlioz a illustré la première partie de son libretto. C'est à la fois puéril et insensé, et nous n'avons pu saisir dans ce chaos de l'impuissance qu'une petite phrase du duo que chantent Joseph et la vierge Marie avec les paroles suivantes :

Ils sont heureux de tes dons (les agneaux), cher enfant ;
Vois leur gaieté, vois leurs jeux, vois leur mère
Tourner vers toi son regard caressant !

La deuxième partie commence par une petite ouverture qui vise à la peinture des jours d'innocence et de paix, et qui n'est en réalité qu'une symphonie agreste dans le genre de celles qui jouent les *pifferari* de Rome à la Noël ; c'est tristement puéril, ce n'est nullement un effet de l'art. Le chœur des bergers, qui vient après, ne serait pas remarquable partout ailleurs ; mais dans une œuvre aussi étrange on l'applaudit parcequ'il contient une phrase commune, mais enfin saisissable. *Le Repos de la sainte Famille* que nous avons

déjà entendu à l'un des concerts de la société Sainte-Cécile, est le meilleur morceau de toute la la trilogie. Cette scène se compose d'un récit dont la couleur mélodique est d'un bon sentiment, et dans lequel nous avons particulièrement remarqué la phrase toute gracieuse qui accompagne ces paroles de Marie :

Voyez ce beau tapis d'herbe douce et fleurie :
Le Seigneur pour mon fils au désert l'étendit.

Signalons dans cette même scène, car il faut être plus que juste avec les pauvres, la phrase que chante toujours le même récitant :

Les sacrés voyageurs quelque temps sommeillèrent,
Bercés par des songes heureux,

ainsi que la réponse du chœur d'anges invisibles : *Alleluia ! alleluia !* Il y a dans cette petite scène un sentiment poétique d'un noble caractère. Quant à la troisième partie, elle dépase tout ce que l'on peut imaginer en fait de grotesque et de galimatias. On nous avait beaucoup parlé d'un trio pour deux flûtes et harpe exécuté dans l'intérieur de la maison du père de famille par les jeunes Ismaélites. Ce morceau, en effet, nous a paru digne de servir d'exercice aux élèves du Conservatoire qui veulent concourir pour le prix de flûte ; mais il n'a pas d'autre mérite. Si l'on cherche un beau morceau pour deux flûtes avec accompagnement de voix de soprano, qu'on aille

entendre le troisième acte de *l'Etoile du Nord*. Si nous revenons souvent à M. Berlioz, c'est qu'il est un exemple curieux du genre d'industrie qui caractérise éminemment notre époque, l'art de se faire prôner. Voilà vingt ans qu'il escompte avec son feuilleton la fiction d'une prétendue gloire musicale qui n'existe que dans une demi-douzaine de cerveaux fêlés. Toutes les fois que le vrai public a été admis à entendre quelqu'un des essais bouffons de M. Berlioz, il s'est sauvé en riant aux éclats, comme on l'a vu au dernier concert.

Revenons à la musique sérieuse en signalant aux amateurs une publication extrêmement intéressante, l'œuvre de piano de Domenico Scarlatti, revu et doigté par Zerny de Vienne ...... (1).

Rapprochons tout de suite de cette impartiale opinion, celle de B. Jouvin, fondateur avec Villemessant, du *Figaro* alors hebdomadaire, qui avait annoncé bienveillamment le « concert-Berlioz » dans son numéro du 3 décembre (2) :

(1) *Revue des deux Mondes*. 15 décembre 1854, pages 1251-1252.

(2) Voir *le Figaro* du 3 décembre 1856, n° 36 p. 6 ; le jour du concert, le même journal, n° 37. p. 6, publiait perfidement l'extrait suivant des *Guêpes* d'Alphonse Karr : « *Monsieur Berlioz*. Bien des gens prennent l'obstination pour du génie. La musique est la mélodie. Une musique sans mélodie est une *perdrix aux choux* qui ne se composerait que de choux. M. Berlioz veut peindre par la musique ce que peignent les paroles. Ce n'est pas là

Je tiens en grande estime le talent, d'Hector Berlioz, disait Jouvin. Compositeur, il a trouvé des effets nouveaux dans l'instrumentation et il sait faire parler à l'orchestre un langage originale; écrivain en communion d'idées avec Gluck, Beethoven et Spontini, on lui doit sur ces trois génies si puissants et si divers les seules pages éloquentes de la critique contemporaine. — Un seul dissentiment me sépare de mon compatriote (1); c'est une manière toute personnelle d'aimer la musique et d'être impressionné par elle. Le charme ineffable que je lui trouve est tout entier pour moi dans ce vague mystérieux qui ne dit rien à l'âme, et lui fait tout éprouver. Où Berlioz cherche la couleur, le sentiment nettement défini, l'idée et, au besoin, l'imitation des lexuits matériels, je me réfugie dans le domaine de la *sensation* pure, qui est celui de la musique, le seul où il y ait chance pour elle à ne pas s'égarer. Quand je veux rêver, je lis Mus-

---

un progrès : c'est une dégradation. La musique est au-dessus de la poésie ; elle commence là où finit le langage. — M. Berlioz a peint en musique, comme l'annonce le programme, *Roméo sentant les premières atteintes du poison*; les violons ont fait entendre un bruit strident; un admirateur enthousiaste s'est écrié : « Comme c'est bien cela la colique ! » — Au milieu d'un tumulte assez vif des cors et des contre-basses, j'ai voulu savoir ce que cela voulait dire, et j'ai vu au livret rose servant de programme : *Le Jardin de Capulet* SILENCIEUX *et désert*. — Je suis de bonne foi, j'aime la fermeté de M. Berlioz, et je voudrais aimer sa musique. »

(1) Benoit, J.-B. Jouvin est né, en effet, à Grenoble, le 20 janvier 1820.

set ; Quand je veux penser, j'ouvre Montaigue ; mais quand je veux *sentir,* j'écoute Weber ou Rossini. On trouvera peut-être que je découronne la musique et la dépouille de son vêtement de reine ; — Oui, mais comme on déshabille une femme aimée et à laquelle on appartient tout entier.

Ce préambule était nécessaire pour donner la raison des réserves toutes loyales que je veux faire au succès qui a accueilli *l'Enfance du Christ*. Ma manière de juger la musique est une affaire de tempérament ; je n'impose mon goût à personne, mais je ne puis l'abdiquer, ni pour être agréable à un homme que j'aime, ni pour donner raison à un succès qui ne m'émeut pas.

HECTOR BERLIOZ.

Il y a deux hommes dans Hector Berlioz : l'artiste et le critique spirituel.....

Ici se place une digression, longue d'une colonne, qui peut se résumer ainsi : Berlioz est « un croyant de l'époque primitive ; » physiquement, « c'est le profil fier et accusé de l'oiseau qui plane, ou le *facies* railleur de Méphistophélès : le bec de l'aigle devient le nez de Polichinelle ; le poète qui voit et qui chante, un *douteur* qui persifle,..... c'est un *caratère* ; ..... Berlioz n'était pas *né* grand musicien, il a

voulu *le devenir*, (1) » et maintenant déjà on le salue « comme un génie arrivé. »

L'Enfance du Christ.

L'homme expliqué, poursuit Jouvin après ce préambule, je vais aborder l'œuvre. En composant son *Enfance du Christ*. Hector Berlioz a recherché, avant tout, la naïveté de l'idée et la placidité de la forme. Pour trouver, dans un art parallèle, un équivalent à son œuvre, il faut rêver de quelque tableau mystique de vieux maîtres allemands. Il a donc mis une sourdine à ces effets violents, brusques, tourmentés, dont on lui a reproché l'accumulation dans ses précédents ouvrages, effets qui trahissent, autant pour le moins, un *chercheur* qui s'égare qu'un génie aventureux brisant le moule des vieilles idées et des vieilles formules. — Son orchestre est toujours au premier plan, seulement il n'élève la voix qu'avec une modération soutenue, — le *Songe d'Hérode* et la *Conjuration des Devins* exceptés; mais ici la violence ou le fantastique était justifié d'avance, parcequ'il se trouve en situation.

Qui le croirait pourtant? Ce sont les cordes familières au musicien qui n'ont pas résonné sous ses doigts! La *Marche nocturne* pour orchestre, qui a du cachet dans le *pianissimo* ne conclut pas ou conclut comme un chemin qui finirait brusquement, — en s'abîmant en fondrière. *L'ouverture* de la deuxième partie a passé complètement

(1) Cf. les paroles de Fiorentino, citées dans mon étude sur *la Damnation de Faust*, Ch. V, p. 168.

inaperçue ; quant à la portion symphonique de la *Conjuration*, les bravos qui l'ont accueillie ne me la feront pas juger avec moins de sévérité. — Cet enchevêtrement de rhythmes amène une confusion inévitable au lieu de produire de piquantes oppositions ; lignes harmoniques, couleur, timbres, tout s'y estompe dans une nuit noire et un affreux gâchis : les exécuteurs pourraient se distancer et jouer à vingt mesures d'intervalle, que sûrement il n'y paraîtrait pas. Et si notre oreille, — où s'est engouffré ce steeple-chase de sons tumultueux, — semble éprouver une visible satisfaction de plaisir, lorsque tout se termine par un culbute sur le fameux *prrrrrt* à l'aigu. applaudi à deux reprises que produit l'archet en fouettant la corde, doublé par la petite flûte, — c'est que nous sommes finalement bien aises que le musicien, en touchant au but, n'ait rien cassé à sa musique.

Quant à ceux qui se sont tordus d'enthousiasme à l'explosion sifflante du *prrrrrt* en question, je les comparerai à ce romantique à tout crin de la première soirée d'*Hernani*. qui, trompé par son oreille et croyant avoir entendu *Vieil as de pique*, applaudissait à sa méprise comme au plus bel endroit de la pièce. — Il n'y a qu'un public français pour commettre de ces balourdises et s'en énorgueillir.

Il faut être juste : il y a dans l'*Enfance du Christ* deux morceaux qui ont produit un très grand effet. C'est dans la première partie, le duo pour soprano et baryton où se trouve cette phrase dite par la Vierge Marie : *O mon cher fils, donne cette herbe tendre* ! etc. C'est, dans la conclusion de la

Fuite en Egypte le récit du ténor : *les Pélerins étant venus*, etc., chanté avec une grande largeur de style par Jourdan, je ne trouve rien à rabattre, — surtout dans le récit, — aux éloges que mérite le compositeur et à l'ovation qu'on lui a faite. J'insisterai même sur un trait de détail qui m'a semblé marqué au coin d'une haute inspiration : c'est le *tacet* de l'orchestre sur la moitié du dernier vers : *le divin enfant adorèrent.* — Il semble qu'on suive le cantique des anges montant dans l'infini et dans l'éternité.

Malheureusement, ce sont là deux *étoiles* mélodiques brillant, — comme les étoiles peuvent briller, — parceque la nuit est noire autour d'elles. Au contraire, chez Gluck, chez Mozart, chez Beethoven, chez Weber, l'inspiration éclate toujours en plein soleil.

En analysant le récit du ténor, qui est sans contredit la grande page de l'œuvre, ce n'est pas tant la simplicité de l'harmonie qui m'a frappé que sa *carrure* et sa progression symétrique, — j'allais écrire scholastique ! — Le procédé matériel de Berlioz a été ici celui de tout le monde ; Il n'y a que l'idée qui lui appartienne ; mais voilà justement ce que je dirai toujours, — l'idée c'est le génie. — Cela devrait bien apprendre une bonne fois pour toutes, à ce tempérament fiévreux que tourmente la soif de l'invention, qu'il n'y a de révolutionnaire heureux, d'*inventeur* vraiment digne de ce nom en musique, que celui qui a le don d'*innover* dans le domaine de la mélodie. — Ayez d'abord des idées *originales*, des chants *nouveaux* et vous *trouverez* sans les *chercher*, ces combinai-

sons inattendues dans l'harmonie, le rhythme et la coupe des morceaux, qui transforment l'art et créent des écoles.

Voyez l'inconséquence chez Berlioz, qu'on n'a pas assez remarquée ! Cet iconoclaste de l'art de son temps n'en est pas moins resté, pour le dessin, la couleur, la chute mélodique, — dans les chœurs surtout, — de l'école de Spontini (pardon pour la comparaison), mais c'est un Robespierre en musique, guillotinant les idées des autres et coiffant les siennes à l'oiseau-royal.

Le Public

L'Enfance du Christ a obtenu le succès qui accueillera invariablement chez nous les productions d'Hector Berlioz ; car en France, pour imposer à la foule, il suffit d'abord de s'imposer. Les batailles livrées par le musicien sont des hyperboles de journalistes, et pas autre chose. Jamais novateur, au contraire, ne rencontra sous sa main public plus docile, et l'on peut dire que Berlioz *joue* de son auditoire encore mieux qu'il ne sait jouer de l'orchestre. C'est le fait d'un artiste de valeur, et l'auteur de l'*Enfance du Christ* en a une très réelle, en dépit d'un système que je crois erroné, en dépit surtout de certaines admirations de parti-pris, qui vous feraient prendre en grippe le talent et la gloire.

Mais veut-on savoir de quoi se compose la majeure partie de ces admirations bruyantes résonnant comme le fer creux et pour la même raison qui le rend sonore ? — De deux sortes d'hommes, — toujours très nombreux, les parasites de toute

renommée qui se produit avec le caractère de la nouveauté ou seulement l'estampille d'une mode:

Les gens du monde qui, ayant entendu dire que la musique de Berlioz ne s'adressait qu'à un nombre très restreint d'organisations d'élite, veulent trancher du connaisseur et sont bien aises de trouver, dans le culte qu'ils affichent, un prétexte de faire des politesses à leur vanité encore plus qu'à leur bon goût. Après avoir crié par-dessus les maisons: « C'était bien beau! — J'y étais! » rentrés chez eux, ceux-là ne manquent jamais, passant une robe de chambre à leur enthousiasme de faire exécuter discrètement à leur femme ou à leur fille la *polka* nouvelle de M. Strauss.

L'autre moitié se compose de journalistes, qui, n'aimant pas la musique et trouvant quelque honte à en convenir, sont enchantés d'avoir à dépenser un enthousiasme factice et toujours fatigant dans des solennités dont la périodicité a la sage lenteur des années bissextiles.

S'il était possible à Berlioz d'instituer ses concerts régulièrement, comme on organise chez nous les représentations théâtrales, il saurait bien vite ce que jaugent les bravos frénétiques qui l'ont accueilli dimanche dernier: les admirateurs de *l'Enfance du Christ* se seraient éclipsés à la seconde audition. et il faudrait fermer la salle à la troisième; — ce qui n'empêcherait pas, bien entendu, les journalistes-compères de s'écrier qu'à la quatrième audition *l'enthousiasme ne connaissait plus de bornes!* (1).

(1) *Figaro*, n° 38, du 17 décembre 1854, p. 2-3.

On conçoit quelle dut être la colère de Berlioz en lisant deux jours après celle de Scudo, la prose venimeuse du *crapaud* Jouvin qui cependant, contient dans sa péroraison des choses fort justes et qu'on dirait écrites d'hier. Mais il aurait, certes, bien ri, vingt ans plus tard en comparant le jugement du Jouvin de 1854 à celui du Bénédict de 1875 (1).

Le même jour que Scudo, au *Charivari*, Taxile Delord s'exprimait ainsi :

M. Hector Berlioz a obtenu dimanche dernier un très grand succès et nous en sommes ravis. Les vrais artistes, ceux qui ont l'amour et le respect de leur art, sont fort rares et il est bon que de temps en temps ils parviennent à triompher de cette indifférence du public contre laquelle on ne peut pas toujours lutter en définitive et qui, retombant sans cesse de tout son poids sur l'athlète, finit par l'écraser.

L'Enfance du Christ ne ressemble nullement aux autres compositions de Berlioz ; le cadre en est plus orné, plus gracieux. En s'inspirant de l'Evangile, le compositeur en a pris la pureté, la

(1) Voir plus loin cet article. Le rapprochement a d'ailleurs été fait par M. A. Jullien, *H. B., la Vie et le Combat*, pages 84-85.

douceur et la simplicité. La seconde partie de cette trilogie, la *Fuite en Egypte*, est, tout le monde en convient, un chef-d'œuvre de mélodie naïve et touchante; l'auteur a réellement en musique ce que l'on pourrait appeler la pastorale évangélique que tant de prêtres ont vainement cherchée.

.... Le *Songe d'Hérode* offre un caractère tout différent. Les sombres versions, les terreurs folles de ce fou cruel roulant dans sa tête des projets encore plus sinistres, sont exprimées avec cette force et cette ampleur qui caractérisent le talent du maître. L'évocation des devins est un morceau d'une originalité et d'une vigueur saisissantes. On a fort goûté la charmante mélodie de la Vierge Marie, chantée avec beaucoup de sentiment par Mme Meillet :

O mon cher fils...

et le chœur des anges qui, dans un délicieux effet de lointain, termine cette première partie. La troisième, l'*Arrivée à Saïs*, est la plus développée des trois; peut-être pourrait-on sans grand inconvénient lui faire subir quelques légers retranchements. Le trio pour deux flûtes et harpe est une ravissante inspiration. Personne ne sait mieux que Berlioz étendre, étaler, faire prendre les poses les plus variées à une mélodie, s'il est permis de s'exprimer ainsi, de donner une voix aux instruments.

Le public nombreux qui remplissait la salle

Herz (on a refusé plus de trois cents personnes) a accueilli l'œuvre nouvelle de Berlioz avec un enthousiasme fort grand et fort sincère. On la goûtera mieux encore, comme de raison, à la seconde audition qui aura lieu de dimanche prochain en huit avec le concours de Meillet, Jourdan, Bataille, Depassio et Mme Meillet, les mêmes artistes intelligents et dévoués qui ont chanté au premier concert les rôles de l'*Enfance du Christ* (1).

Au *Siècle*, Gustave Chadeuil, trouvant les compositions de Berlioz « trop vastes, trop graves et trop complexes, pour qu'on ait la témérité de les analyser sans avoir fait longuement et sérieusement appel à tous les souvenirs qui vous en restent, » se bornait à dire que le succès très grand du compositeur, était mérité.

M. Berlioz, ajoutait-il, nous semble avoir répudié toutes les étrangetés des systèmes qui ont pu lui faire d'ardents adversaires. Sa nouvelle composition se distingue, au rebours des anciennes, par la simplicité du but, la sobriété des moyens, la clarté des effets. Le style est tout à la fois grand et naïf, sévère et gracieux, religieux et élégant,

(1) *Charivari*, du vendredi 15 déc. 1854.

comme l'exigeait le sujet. Enfin, c'est la mélodie qui domine ici, particulièrement dans la partie orchestrale. L'harmonie, avec toutes ses richesses ne ressemble plus à un de ces vêtements de velours, de soie et d'or, qui servirait à n'habiller qu'un squelette. Le squelette, cette fois, s'est changé en jeune et belle fille, en véritable mélodie.

Voilà, en résumé l'impression générale qui nous est restée d'une première audition. On en annonce une seconde pour le 24 de ce mois. Elle nous permettra de rendre plus complète justice à cette composition vraiment remarquable.

Quant à la nature mystique de l'ouvrage, sans prétendre rien conclure contre le genre éminemment sérieux auquel il appartient, il qui n'est pas précisément celui qu'appellent nos plus vives sympathies, nous ne pouvons nous empêcher, qu'à l'appui de notre thèse, de rappeler ce que Théophile Gautier disait spirituellement au sortir d'une excellente tragédie :

« C'est très beau. Je trouve seulement que cela manque un peu de gaieté. » (1)

M. Berlioz a tenu sa promesse, écrivait le critique musical de *l'Illustration*, G. Héquet. Son œuvre nouvelle, *l'Enfance du Christ*, a été exécutée dimanche dernier devant un nombreux auditoire, qui n'a pas marchandé à l'auteur les applaudissements et les acclamations.

Le succès que vient d'obtenir M. Berlioz ne sera cette fois contesté par personne. Ceux qui le

(1) *Le Siècle*, jeudi 14 décembre 1854.

regardaient comme un hérétique, — j'étais de ceux-là, je le déclare sans hésiter, — se réjouissent de voir un homme de cette valeur faire retour au giron classique, ou du moins laisser voir une tendance manifeste à y rentrer, couper régulièrement ses périodes, les conclure par des cadences, respecter la mélodie dans ses modulations, ne plus proposer de logogriphes à ses auditeurs, parler une langue aussi claire qu'élégante, faire enfin comme tout le monde, sauf le caractère individuel qu'il saura toujours lui donner. Ceux au contraire qui recherchent surtout dans les arts l'extraordinaire, le bizarre, l'excentrique, trouveront encore de quoi se contenter dans certains morceaux qui sont comme une sorte de trait d'union entre l'ancienne manière du compositeur et celle qu'il paraît vouloir adopter pour l'avenir.

Au cours de l'analyse détaillée de la partition, recueillons seulement quelques appréciations du critique. A propos de la patrouille des soldats romains,

... elle est là, dit-il, je la vois, je l'entends. Je l'entends même un peu trop pour la vraisemblance, car les rondes de nuit atteindraient difficilement leur but, si elles étaient toujours aussi bruyantes, et on pourrait leur reprocher avec raison de troubler le repos des habitants au lieu de le protéger. Mais enfin, tous les compositeurs qui ont traité ce motif, une ronde de nuit qui s'approche, — se

sont laissé entraîner à l'appât du *crescendo*. Je ne connais guère que M. Fr. Halévy qui ait su y résister dans *les Mousquetaires*. Ne soyons donc pas plus sévères pour M. Berlioz que pour ses prédécesseurs, et constatons seulement que le mouvement de sa marche, la phrase qui suit sert de thème, les développements de ce thème, les combinaisons instrumentales, la couleur générale du morceau, que tout cela est fort original, et frappe vivement l'imagination. Quand la ronde s'éloigne, après un court dialogue en récitatif entre les deux officiers romains, le *decrescendo* s'opère par des procédés analogues, la symphonie se réduit par degré à sa plus simple expression, et finit, comme elle a commencé, par le bruissement lointain et cadencé des contre-basses. On a fait, je le répète, beaucoup de morceaux de cette espèce, depuis la marche des *Deux Avares*, de Grétry. Mais, dans l'exécution, M. Berlioz a su ne ressembler à personne. C'est là un grand mérite, sur lequel on ne saurait trop insister.

L'air d'Hérode a « paru médiocre » au critique de *l'Illustration* « peut-être parce que je ne l'ai pas bien compris, se hâte t-il d'ajouter : que sait-on d'une œuvre musicale qu'on n'a entendue qu'une fois ? Mais le lecteur est trop intelligent pour voir dans la plupart de ces comptes-rendus autre chose que le résultat

d'une première impression qui a besoin d'être vérifiée, et sur laquelle on se réserve le droit de revenir. » On ne peut qu'applaudir à ces réflexions judicieuses et généralement rares dans la bouche d'un critique !

Quant à l'air « *con coro* qui suit et où Hérode et les devins jurent l'extermination de tous les nouveau-nés d'Israël, c'est de la musique très vigoureuse, et même un peu brutale. Mais la brutalité n'est-elle pas justement le caractère que ce morceau doit avoir ? »

... On de saurait imaginer rien de plus gracieux et de plus suave (que le récit de ténor). On a fait répéter ce morceau, et on l'a entendu avec un plaisir presque doublé. C'est à cette seconde partie surtout qu'est dû le succès de l'ouvrage.

.... La harpe thébaine est remplacée avec avantage par une harpe d'Erard, et l'auteur qui n'a annoncé qu'une flûte, en fait généreusement entendre deux. Mais c'est évidemment pour faire pièce à Cherubini, car ce duo de flûtes n'ennuie pas le moins du monde. L'*andante* à trois temps par lequel il débute et l'*allegretto* à deux-quatre qui suit l'*andante*, sont aussi élégants l'un que l'autre. La mélodie en est très fine, les détails piquants y abondent. Je crois seulement que l'auteur aurait gagné quelque chose à terminer l'*alle-*

gretto, — sans revenir à l'*andante*. L'œuvre finit par un chœur sans accompagnement instrumental, dont les procédés, la contexture et la forme rappellent les *madrigaux* des vieux maîtres italiens. C'est, je crois, un bon travail ; mais on en jouirait mieux s'il arrivait moins tard.

En résumé, M. Berlioz n'a eu qu'à se louer à tous les points de vue de cette tentative, et je ne doute pas qu'à la seconde exécution,... il ne voie se confirmer et s'accroître et succès triomphant qui a couronné la première. (1)

Léon Gatayes, le critique musical du *Mousquetaire, journal de M. Alexandre Dumas*, après avoir remarqué que la symphonie « forme nouvelle et grandiose de la musique moderne, — date seulement d'un siècle, car, c'est en 1754, — il y a cent ans juste, qu'un musicien français Gossec, tenta les premiers essais dans ce genre, » déclare l'*Enfance du Christ* une « page immense qui fera époque dans l'histoire de l'art. »

Au reste, dit-il, après une longue et bienveillante analyse, l'œuvre entière est remplie de ten-

(1) *L'Illustration*, du 16 décembre 1854, page 403, col. 2 et 3.

dances religieuses, d'aspirations divines, et l'*Enfance du Christ* marquera dans l'histoire de l'art par une contre marche dans le mouvement musical de notre époque (1).

Au *Moniteur officiel*, nous retrouvons Fiorentino qui sous le pseudonyme de A. de Rovray, rend compte de l'œuvre de Berlioz après plusieurs colonnes consacrées à la reprise de *la Muette de Portici* avec Gardoni et Mme Cerrito, entre la reprise des *Huguenots* qui faisaient alors courir tout Paris et *le Muletier de Tolède*.

L'*Enfance du Christ*,..... écrit de Rovray, a été exécutée, comme nous l'avions annoncé, dimanche dernier, devant l'un des plus brillants auditoires qu'on ait jamais vus se presser dans une salle de concerts. Le succès ne pouvait être plus complet ni plus éclatant. L'auteur de *Roméo et Juliette*, de *la Damnation de Faust*, de *Benvenuto Cellini* et de tant d'autres ouvrages, le savant critique, le spirituel et courageux écrivain qui défend avec une noble persévérance l'art qu'il professe avec une sorte de culte et de vénération religieuse, vient

(1) *Le Mousquetaire, journal de M. Alexandre Dumas*, 2e année, n° 384, du 15 déc. 1854.

de recueillir en un seul jour le fruit de tant d'années de lutte, de patience et de labeur. Il ne rêvait que l'estime de quelques esprits d'élite, la foule vient au devant de lui, le presse, l'enlève en quelque sorte et le porte en triomphe ; il n'aspirait qu'à la gloire, à une gloire solide et durable, mais lointaine et tardive peut-être, la popularité le cherche et l'entoure de sa brillante auréole.

Si je voulais parler en détail de toutes les beautés de l'œuvre nouvelle, il me faudrait tout citer ; j'ai donné ici même un catalogue des morceaux (1) ; on n'a qu'à y recouvrir et à se bien persuader que chacun de ces morceaux se distingue soit par la nouveauté et la vigueur du coloris, soit par l'originalité ou la hardiese du rhythme, soit par la simplicité et l'onction du style, soit par la grâce, et la suavité mélodique. La *Marche nocturne*, exécutée presque entièrement en sourdine, le *Songe d'Hérode*, ample et puissante inspiration, l'*Etable de Bethléem*, tableau d'une naïveté délicieuse, ont soulevé dans la salle une indicible émotion.

La deuxième partie est d'une beauté classique ..... ; c'est pur et lumineux comme une peinture de Raphaël ; ceci n'est plus du talent, c'est du génie.

La troisième partie contient des pages ravissantes. Nous recommandons particulièrement à ceux qui l'entendront pour la première fois,

(1) Le 3 décembre, de Rovray avait, dans sa *Revue musicale*, reproduit d'après la *Gaz. music.* le programme complet du concert du 10 (Voir plus haut, p. 144-146), et il ajoutait :

« On peut comprendre par ce simple exposé de quelle importance est le nouveau travail que le public est appelé à juger. »

dimanche prochain, la plainte si expressive et si touchante de Marie et de Saint-Joseph, un trio instrumental pour deux flûtes et harpe, que l'auteur a écourté de quelques mesures, un trio vocal, et le chœur de la fin, de la plus grande élévation mystique et du plus beau caractère.

Berlioz a été heureux de toutes les façons : je ne crois pas qu'il soit possible de réunir un orchestre plus éloquent, plus dévoué, plus habile, et de le faire si bien marcher avec très peu de répétitions. Il avait choisi ses solistes dans nos premiers théâtres, et, il faut le dire, artites et directeurs se sont empressés de se mettre à sa disposition. Mme Meillet, du Théâtre Lyrique, a fait de la meilleure grâce du monde, et sans tomber dans la moindre attaque de nerfs, le plus énorme sacrifice que jamais compositeur ait osé de mander à une chanteuse brillante et légère. Que diriez-vous d'une jeune et jolle femme qui renoncerait, sans aucune plainte, aucune larme versée, à ses plus belles parures, pour plaire à un mari jaloux, austère et sombre ennemi du clinquant et des futilités ? Eh bien, Mme Meillet a plus fait pour Berlioz que la femme la plus soumise pour le mari le plus bourru et le plus grognon. Elle a dépouilié son chant de tous les ornements, de toutes les roulades, de toutes les fioritures, de tous les trilles, de tous les points d'orgue Elle a été plus étonnante que les virtuoses les plus célèbres et les plus applaudies : elle a chanté simplement.

Battaille a été admirable de bonhomie et de rondeur paternelle. Meillet, chargé du rôle de Saint-Joseph, en a fort bien rendu la couleur douce

et un peu effacée. Depassio a déployé une grande énergie dans le songe d'Hérode, dans la scène où il ordonne le massacre. Quand à Jourdan, il a trouvé l'occasion d'un vrai triomphe dans son récit que le public a redemandé avec des tonnerres d'applaudissements.

D'autres, mieux avisés, ont redemandé la trilogie entière. L'auteur s'empressera de les contenter le 24 du mois présent, veille de la naissance de Jésus. (1)

Voici mantenant les journaux de musique.

A la *Gazette musicale* toujours dévouée à la cause de Berlioz, c'était Maurice Bourges qui, en guise de préambule, citant tous les grands musiciens, tous les peintres illustres qui ont « célébré comme à l'envi et de mille manières,.... la grande, la sublime figure du Christ depuis dix huit cents ans, » écrivait :

A notre avis, une promenade au musée du Louvre, et la vue de la plupart de ces peintures expressives, surtout des plus anciennes et des plus naïves, serait une excellente préparation pour mieux écouter et sentir la partition nouvelle que Berlioz a fait exécuter le dimanche 10 décembre,

(1) Le *Moniteur officiel* du 17 décembre 1854.

dans la salle Herz. Car l'œuvre des peintres, et particulièrement des peintres primitifs, n'a pas été perdue pour l'auteur de l'*Enfance du Christ*. Il s'est évidemment inspiré de plusieurs de ces toiles éloquentes, dont le souvenir semble en quelque sorte la mise en scène obligée de cette musique pittoresque, imitative, qui fait tableau et sollicite sans cesse l'imagination de l'auditeur.

Mais c'est parler un peu prématurément de la musique, quand nous n'avons rien dit encore des paroles qui sont le prétexte et la cause déterminante. En bonne logique, le poème doit avoir le pas, ne serait-ce qu'à titre d'aîné : c'est dans l'ordre.

Ce poème donc, n'allez pas croire que le poète l'ait demandé à M....., qui a le tort de n'en plus faire, ou à M...., qui a le tort plus grand d'en faire encore. Il se l'est tout simplement demandé à lui-même, et a bien voulu se l'octroyer. Et pourquoi pas ? Le brillant critique du *Journal des Débats* n'a-t-il pas écrit, depuis douze ou quinze ans, assez de belle, bonne et chaleureuse prose pour avoir le droit de se permettre quelques vers, et même des vers souvent remarquables ? N'a-t-on point déjà vu d'ailleurs plus d'un musicien préférer sa propre collaboration littéraire à celle d'autrui ? Ainsi a fait Berlioz pour la trilogie sacrée de *l'Enfance du Christ*.

..... La forme est tantôt narrative, tantôt dramatique et dialoguée, à peu près dans la manière de certains oratorios allemands, tels que la *Passion*, de Bach ; le *Saint Paul* et l'*Elie*, de Mendelssohn, avec cette différence pourtant que la parti-

tion qui nous occupe ici renferme, comme la *la Damnation de Faust*, plusieurs pièces instrumentales de quelque étendue, où l'orchestre est seul intéressé, sans aucune intervention des voix.

M. Bourges donne ici une courte analyse du livret, puis il ajoute :

Rien de moins compliqué, on le voit, que la donnée et les développements de ce scenario. C'est la tradition, sans plus, cette tradition qui fait tout le fond de plusieurs *mystères* du moyen-âge et de la grande Bible des noëls si populaires autrefois en France. L'auteur n'a eu garde d'ajouter un style pompeux à des choses si simples. Ici les détails ingénus sont inséparables du sujet ; et le langage ne peut pas être moins naïf que les miniatures des manuscrits. les personnages des vitraux gothiques au les figurines des bas-reliefs du moyen-âge, dont l'aimable gaucherie paraît si charmante. Cela doit s'exécuter en toute simplicité de cœur. Tant pis vraiment pour messieurs les esprits forts qui trouveraient matière à raillerie dans cette bonhomie légendaire ! Il faut chanter pour eux, et c'est bien là le cas, le refrain du vieux noël :

> Ah ! mon petit Jésus-Christ
> Donnez-leur le Saint-Esprit.

Du reste, le scenario de cette trilogie est en général des mieux coupés pour la musique. Les oppositions y sont ménagées avec art, et les mor-

ceaux d'orchestre font très à propos diversion aux combinaisons vocales. Qu'il nous soit permis, cependant, de regretter que Berlioz n'ait pas introduit dans son œuvre une des circonstances les plus extraordinaires de l'*Enfance du Christ*, l'adoration des Mages... Il est aussi deux situations principales, simplement effleurées et comme indiquées du doigt, où l'auteur aurait pu placer deux pièces instrumentales traitées de main de maître : c'est un *Sommeil de l'enfant Jésus*...; c'est aussi le *Massacre des Innocents*, auquel il n'a consacré que fort peu de mesures, saisissantes, il est vrai, mais qui ne tiennent pas lieu d'un morceau complet.

Quelques détails, maintenant, sur cette partition qui diffère par le genre, le style et la couleur, de toutes les compositions que Berlioz a écrites jusqu'ici. Ce qui frappe tout d'abord, c'est le caractère d'archaïsme qui y règne d'un bout à l'autre ; c'est la recherche systématique des formes de l'art au XVIe et au XVIIe siècles, telle que les imitations plus ou moins serrées, le style fugué, les suspensions, les successions harmoniques peu sympathiques à la tonalité moderne ; c'est encore une senteur prononcée d'antiquité naïve, primitive, comme Lesueur s'est efforcé d'en repandre sur quelques morceaux de *Ruth et Booz*, de *Noëmi* et de l'oratorio de *Noël*. Le tour mélodique est particulièrement revêtu de simplicité, de grâce candide et sans apprêt. On y trouve tantot le cachet dolent et souffreteux de la complainte du pélerin ; tantôt la riante fraîcheur des *bergeries* de la renaissance où l'allure débonnaire et pleine

d'abandon de l'ancien Noël français; tantôt aussi, mais moins souvent, la teinte mystique des *Laudi spirituali* ou encore de l'école palestrinienne. L'emploi fréquent du mode mineur contribue beaucoup à cette couleur intentionnellement rétrospective dont chacun s'est aperçu. Elle est si décidée, qu'un fragment de cette trilogie (placé aujourd'hui, si nous ne nous trompons, dans la seconde partie) fut annoncé, il y a quelques années, avec une certaine vraisemblance, comme l'œuvre d'un ancien maître. Le grand effet que produisit ce fragment et le succès qu'il obtint à Londres, sous le titre de *Repos de la Sainte-Famille* ; à Francfort, à Brunswick, à Leipzick, sous le titre de *La Fuite en Egypte* ; à Paris, enfin, en décembre 1853, au concert de Sainte-Cécile, où il fut redemandé par acclamation, ont sans doute déterminé Berlioz à étendre les proportions de son ouvrage, à transformer l'idylle en véritable oratorio, celui-là même qui a été entendu, pour la première fois en entier, dimanche dernier.

Il n'y a guère moyen de relever ici tout ce qui a paru digne de remarque et d'applaudissement dans cette composition de longue haleine, où le trait poétique surabonde, où l'orchestre fourmille d'intentions ingénieuses, où l'expressivité, qu'on nous passe le mot, est poussée aussi loin que possible. Il faut se borner à toucher, en courant, les points les plus saillants : la *ronde nocturne*, qui doit sa valeur réelle moins au procédé du *crescendo* et du *decrescendo* successifs, vulgarisés depuis la *Marche des deux Avares*, qu'à son allure rude, brutale, sentant sa soldatesque grossière ; la scène d'Hé-

rode, surtout l'air *O misère des rois !* mélodie en mode mineur d'une profonde tristesse, répétée phrase à phrase par l'orchestre dans la manière des airs de Haendel, et rendue avec autant de vérité que de caractère par la voix vibrante de Depassio ; la période solennelle que profère la clarinette durant le chant de ces paroles :

Toujours une voix grave et lente
Me répète ces mots...

La conjuration des devins mérite une attention particulière. Dans ce morceau d'orchestre, les mesures à quatre temps et à trois se succèdent alternativement. Cette excentricité, inspirée peut-être par le curieux travail de M. Fétis (1) sur l'avenir du rhythme, concourt à peindre la bizarrerie des évolutions cabalistiques de ces magiciens forcenés qui ont un peu le diable au corps. Ce qui nous a bien plus séduit dans ce morceau, c'est la verve, le feu, l'impétuosité de sa marche. Il est d'ailleurs exécuté à merveille par l'orchestre, composé en grande partie des artistes de l'Opéra-Comique, et dont on a distingué dans tout le reste de l'ouvrage, la précision, l'ensemble, la chaleur.

La strette de la scène d'Hérode n'est pas une cabalette italienne, c'est un *agitato* vigoureux, d'un sentiment violent, sillonné de dissouances déchirantes, et répété par le chœur d'hommes avec âpreté, énergie, fureur ; il force les applaudissements. Mais ensuite combien la cantilène de Sainte Marie

(1) Fétis venait en effet de publier une étude sur *le Rhythme,* dans la *Rev. musicale* (1853).

O mon cher fils, donne cette herbe tendre,

dite avec un goût exquis par Mme Meillet, semble douce, moelleuse, suave! Il n'est pas jusqu'aux bêlements des agneaux, jusqu'à leurs bonds joyeux, qu'on ne prenne plaisir à retrouver dans l'orchestre. M. Berlioz affectionne ces effets d'imitation physique que la *Création* d'Haydn est parvenue à élever au rang de choses classiques.

C'est ainsi qu'il traduit les vagissements des nouveaux-nés; l'épuisement et la respiration entrecoupée des pauvres pélerins qui arrivent à Saïs paletants, presque mourants; le dernier soupir de l'âme *(et emissit spiritum)*. Remarquez qu'en Judée l'âme jouissait d'une considération dont le prosaïque Occident l'a dépouillé.....

Mais revenons à nos moutons, ou plutôt à ceux de l'étable. Un chœur aérien, un chœur d'anges invisibles nous y rappelle.

Joseph, Marie,
Écoutez-nous.

C'est en effet tout séraphique. L'exécution de ce chœur chanté dans la coulisse par les soprant, fait illusion: les ondulations sonores de l'*Hosannah* ravissent l'âme jusqu'au plus haut des cieux.

Dans tout cela, Berlioz, se sert des moyens les plus simples. Son orchestre est sobre, point bruyant, manié avec une prodigieuse adresse et une profonde science des sonorités les plus délicates. La deuxième partie est toute semée de ces artifices. C'est celle aussi qui se recommande le plus par l'attrait des mélodies, par la pureté virginale du coloris et la parfaite distinction des moindres détails.

Dans l'ouverture, l'originalité du motif principal qui tésulte de la suppression de la *sensible* n'est pas moins remarquable que le thême charmant soupiré par les flûtes, et qne la période finale qui semble murmurer : adieu ! adieu ! Voici, en effet, l'*Adieu des Bergers*, trois complets d'un sentiment affectueux et tendre. C'est un mélange fort heureux du style des chorals allemands populaires et des noëls du temps de Louis XIII et de Louis XIV, mais relevé par un choix exquis de modulations qui rajeunissent les nuances de la mélodie. La double tirade d'orchestre et de déclamation mesurée qui suit cette pastorale, est un vrai petit chef-d'œuvre, un tableau champêtre d'un fini délicieux. Il y a surtout une phrase de violon d'une irrésistible douceur, développée et conduite en perfection. C'est d'une adorable simplicité et dans le goût des plus naïves et touchantes inspirations de Dalayrac. Jourdan a récité et chanté cette période en artiste éminent, doué d'un talent très aimé du public. Ce fragment, d'une touche si fine, a obtenu et mérité les honneurs du *bis*, exigé à l'unanimité.

Sans provoquer une approbation aussi éclatante tous les morceaux de la troisième partie ont été accueillis avec intérêt, notamment le duo de Saint-Joseph et de Sainte-Marie :

Ouvrez, ouvrez, secourez-nous !

interprété au mieux par M. et Mme Meillet ; la phrase du père de famille ismaëlite :

Entrez, pauvres Hébreux,

confiée à la voix sonore de Bataille ; le passage de symphonie leste, agile, mouvementé, qui peint, en style fugué et à l'aide du *pizzicato* des violons *con sordini*, la course alerte, un peu confuse des serviteurs qui s'empressent autour de la sainte famille. Il y a eu des signes de satisfaction particulièrement marqués, lorsque les flûtes concentantes de MM. Brunot et Prumier et la harpe de M. Prumier fils ont fait entendre, avec une incontestable supériorité d'exécution, le trio, aussi original que brillant et gracieux, dont le patriarche israélite régale généreusement ses hôtes. Le chœur mystique final :

O mon âme, pour toi que reste-t-il à faire ?

a été peut-être moins compris de l'auditoire, parce qu'il est écrit *alla Palestrina*, style dont nos oreilles françaises n'ont guère l'habitude. Le vulgaire n'est certainement pas apte à en juger le mérite et la savante conduite, ce qui, du reste, ne diminue en rien la valeur réelle de ce morceau.

En résumé, nous avons à dire, historien véridique, que le succès a été considérable, et si franc, si décidé, qu'une deuxième exécution de l'*Enfance du Christ* est déjà annoncée pour la veille de Noël. Certes jamais concert ne fut plus de circonstance et n'aura fait concurrence au sermon avec plus de chance de réussite. L'auteur de la trilogie prêche l'*Avent* à sa manière, et cette manière-là en vaut bien une autre, ce nous semble ; car, de l'audition de son œuvre, l'âme emporte de profondes et sincères impressions

religieuses que la chaire ne donne pas toujours. (1)

Les frères Escudier dont le journal *la France musicale*, avait annoncé par trois fois avec la plus grande bienveillance, le « concert de M. Berlioz » (2) laissaient à leur collaborateur A. Giacomelli le soin de parler de l'*Enfance du Christ.* (3)

... Après un silence de plusieurs années, dit Giacomelli, Berlioz se décide à lancer dans le monde une nouvelle partition. Quelle est cette partition ? Est-ce un opéra ? Non. Est-ce une de ces symphonies fantastiques et cyclopéennes où l auteur, les cheveux au vent, le bâton de maréchal la musique à la main, menait à des victoires chèrement achetées des armées d'instrumentistes et de chanteurs ? Non. C'est mieux que cela : c'est une sorte d'oratorio, un mystère si l'on veut, une œuvre de musique sacrée, un essai peut-être pour retremper aux sources pures de l'archaïsme pri-

(1) *Gaz. mus. de Paris*, n° 51, 17 déc. 1854, pages 405-407.

(2) Les 19 novembre (n° 47, p. 370, où est reproduit le programme qu on a pu lire ci-dessus, p. 145). 3 déc., n° 49, p. 389, en première page, dans une note personnelle signée « *Es.* », et 10 déc., n° 50, p. 403.

(3) Giacomelli venait de publier, dans ce même journal, une suite d'articles sur Berlioz et *la Damnation de Faust* (n°s 39, 40 et 48).

mitif la stérilité, l'épuisement et la faiblesse de la musique religieuse.

... On n'avait point encore entendu l'*Enfance du Christ*, que deja l'on s'en occupait avec sympathie. On pensait qu'elle mettrait sceau à la réputation de l'auteur. Un fragment avait été exécuté l'année dernière .... (1), et cette échappée sur le nouvel horizon découvert par le maître donnait le plus vif désir de connaître l'œuvre entière. Depuis longtemps les amis de Berlioz la lui demandaient avec instance ; ses adversaires la désiraient eux-mêmes avec une flatteuse curiosité. Le moment de rompre le silence était d'ailleurs venu pour Berlioz ; ses destinées incomplètes jusqu'ici devaient s'accomplir. Après l'invasion vient la conquête, la réalisation, le profit de la guerre. S'il est évident qu'il n'a pas encore tout dit, il est certain qu'il en a dit assez cette fois pour être entendu et compris. Pour rentrer dans les conditions que lui imposait la loi de ce développement régulier, pour mettre au jour cette nouvelle phase de son talent, il a fait choix d'un sujet très heureux, très propre à servir de transition entre son passé de tentatives et l'heure présente. riche enfin de belles moissons et de gerbes bien liées. Quoiqu'en disent les nihilistes, il y aura toujours des chrétiens sur la surface du globe ; nous portons le christianisme dans les profondeurs de notre nature. Ce n'est pas inutilement que la religion du Christ, religion d'amour et de charité, a gouverné le monde. Elle

(1) Le 18 déc. 1853 ; voir ci-dessus, pages 134 et suiv.

a marqué nos esprits d'un signe indélébile. Le Christianisme avec ses douces légendes, avec sa forme historique, ses superstitions et ses coroyances, appartient surtout à l'art musical. La musique sacrée, en nous retraçant les tableaux, les faits historiques, la foi naïve et la simplicité des premiers temps chrétiens, exerce sur les âmes rêveuses, sentimentales, une irrésistible fascination.

Or, ces âmes forment une phalange nombreuse, une classe impérissable. C'est à ce public que s'adresse *l'Enfance du Christ*, œuvre à la fois dramatique par la forme, religieuse par le fond des idées et la couleur, la plus émouvante que nous ayons jamais entendue par son ensemble militaire, d'où découlent les nuances les plus variées, le sombre tableau du vieux monde païen s'écroulant aux premiers vagissements de l'enfant Dieu, et les rayons encore amortis de la lumière nouvelle montant à l'horizon. On aurait peine à trouver dans les œuvres musicales des anciens maîtres l'analogue de cette conception mystique et aimable. Ce n'est pas non plus cette inspiration religieuse puisée en pleine poésie orientale, comme Lamartine a su la trouver. Le souffle qui anime cee pieuses images ne vient ni du Carmel ni du Liban, il vient des vieilles cathédrales. Ce sont de divins élans, de mystiques soupirs, d'indicibles rêveries Pourtant un rayon de soleil méridional illumine quelquefois les espaces brumeux, et on peut citer dans la partition de Berlioz plus d'une mélodie aussi fraîche, aussi radieuse dans sa pureté virginale, que les plus beaux lys épanouis des tableaux du Pérugin...

Giacomelli examine ensuite la partition, d'une façon plus littéraire que musicale, et sans entrer dans de longs détails techniques. Comme à la majorité de ses confrères, les deux premières parties lui paraissent supérieures. Le duo de la troisième est d'une « allure un peu trop dramatique ; » mais la scène finale chez le père de famille « renferme d'incontestables beautés. » Le trio est un bijou mélodique, mais on en pourrait supprimer l'andante, « sans qu'il en résultât aucun inconvénient. (1) »

...On voit que l'auteur, conclut Giacomelli, a parfaitement compris l'époque de dissolution qui sépare le monde paien du monde moderne. Chaque personnage a sa physionomie spéciale et profondément sentie ; la vérité de l'expression musicale n'est rien moins ici que la vérité historique, revêtue des tons et des nuances de la plus souveraine poésie. L'exécution, nous l'avons dit et nous le répétons, offre de rares qualités à uu degré supérieur : la touche est facile et coulante, la mélodie inonde toutes les parties du drame. C'est là l'incontestable progrès de Berlioz. Son style ferme,

(1) Ce sont les paroles mêmes de Fiorentino. Voir ci-dessus p. 152. Cf., pages 175-176.

puissant, nombreux, nous paraît avoir définitivement acquis la limpidité. Les rhythmes, sans perdre leur éclat éblouissant, leurs tours ingénieux, leurs finesses exquises, ont pris de la précision, de la circulation. Le dessin vocal est plus à l'aise ; on sent que le maître s'est développé et agrandi, que l'analyse et la réflexion sont venues s'ajouter à la verve et à la spontanéité qui caractérisent son génie.

S'il n'y a point là une transformation, comme on l'a dit, au moins on ne saurait nier qu'il n'y ait les signes évidents d'une nouvelle phase, les marques certaines d'un nouvel aspect. Qui sait maintenant où s'arrètera Berlioz dans son incessante progression ! Qui sait ce que l'avenir lui réserve d'éclatants succès, après tant de déboires, de luttes et de tiraillements ? Car enfin le public est venu : s'élevant par degré au niveau de cette intelligence d'élite, il le comprend actuellement, il en saisit toutes les délicatesses et toutes les grandeurs.

Le succès du premier concert de Berlioz est la meilleure preuve que nous puissions fournir à l'appui de cette assertion. Ce succès, disons-le, a été spontané, loyal, chaleureux et sympathique ; on ne pouvait le désirer plus brillant ni plus décisif. (1).

Joseph d'Ortigue, l'*alter ego* de Berlioz aux *Débats* s'exprimait ainsi, dans un premier feuil-

(1) *La France music.*, n° 51, 17 déc. 1854, pages 405-407.

leton (car il revint encore deux fois sur *l'Enfance du Christ*) :

Le dimanche 10 décembre, dans la salle Herz, M. Hector Berlioz a captivé pendant une longue séance un brillant et nombreux auditoire, par une nouvelle partition dont il a écrit le poëme, dont il a composé la musique, dont il a dirigé les études et enfin l'exécution. Ainsi M. Berlioz a été son propre collaborateur, son chef d'orchestre, son interprète. Ainsi, voilà qui est clair et net. Pas de faux-fuyant possible. Ce que vous lisez, ce que vous entendez, c'est moi, Berlioz, qui l'ai écrit. Cet accent, cette expression, cet effet, c'est moi qui l'ai voulu. C'est mon œuvre, elle est complète, elle est une. Si elle vous plaît, tant mieux ; si elle vous déplaît, je suis sans excuse; je ne suis plus recevable à rejeter sur le poëme les défauts de la musique ni sur l'exécution les défauts de la musique et du poëme, puisque poëme, musique, exécution, tout cela, c'est moi.

Honnête et brave et généreux Berlioz ! voilà de quelle manière il tient son drapeau ! Brisez ce drapeau, et lui-même tombe du même coup; héros de l'art quand il n'en serait pas une des plus brillantes manifestations ! Ainsi il se présente à nous après deux ans de silence, au moment où l'on aurait pu le croire en train d'exciter dans quelque cité allemande quelques-unes de ces ardentes sympathies dont la patrie de Schubert et de Weber est si prodigue envers lui. Il s'était pré-

paré pour une lutte sans doute, et voilà qu'il n'a trouvé qu'un triomphe.

A sa place j'aurais été plus loin encore. Non content d'être mon librettiste, mon musicien, mon metteur en œuvre, j'aurais voulu être mon critique, mon analyste du moins. Pourquoi pas ? Pourquoi n'aurais-je pas pu dire simplement et naturellement : — J'ai fait choix d'un tel sujet pour telles et telles raisons ? Autour de ce berceau du Christ se groupent les plus saintes et les plus suaves figures que la religion propose à notre admiration et à notre respect. Les images les plus aimables, les plus touchantes, les plus riantes même s'y sont données rendez-vous : une étable, une crèche, un bœuf, un âne, des bergers, des agneaux. Voilà un sujet simple, religieux, mystique et populaire : c'est là ce qui m'a tenté. Et dans ce sujet je trouvais un élément de contraste dans la cruauté d'Hérode, les sortilèges des devins, sans compter ces mystères augustes et profonds qui planent sur toute cette scène ; l'enfant-Dieu devenu notre frère, victime désignée pour le rachat du monde, et qui n'échappe au fer d'Hérode que pour rencontrer la croix : voilà un sublime sujet qui résume nos croyances les plus intimes et les plus chères, mais qui peut se réduire aux simples proportions du tableau de la sainte famille.

M. Berlioz aurait très bien pu développer lui-même ce plan et rendre compte des intentions de son œuvre, qu'il aurait par cela même parfaitement analysée. Il ne l'a pas fait. C'est donc à moi de le faire, de l'essayer du moins, moi que

l'on a vu il y a vingt ans sur la brèche, le premier et le seul peut-être alors, criant : Courage ! au jeune et vaillant novateur luttant au fort de la mêlée. Et l'on peut croire que je ne suis pas le moins du monde embarrassé pour dire ici, — à cette place où M. Berlioz signait son nom hier et où il signera demain, — que son œuvre nouvelle est une merveille de goût, d'art, de sentiment, d'invention. Et à ceux qui m'accuseraient encore du crime d'enthousiasme, je répondrais encore que depuis vingt ans j'ai eu le loisir de me donner quelque sang-froid, en m'administrant à assez fortes doses quelques bonnes études sur le plain-chant, les tonalités, l'histoire, l'archéologie et la philosophie musicales, toutes choses sinon incompatibles avec l'objet de ma critique d'aujourd'hui, du moins fort différentes, et comme dit Montaigne, « d'un autre tonneau. »

L'Enfance du Christ est une trilogie sacrée, divisée en trois parties : le *Songe d'Hérode*, la *Fuite en Egypte*, l'*Arrivée à Saïs*. La première s'ouvre par un récit :

Dans la crèche, en ce temps, Jésus venait de naître
Mais nul prodige encor ne l'avait fait connaître ;
Et déjà les puissants tremblaient
Déjà les faibles espéraient,
Tous attendaient.....

Ce récit est d'un beau caractère, simple et large tout à la fois. Il rend admirablement le sens et la gradation des trois derniers vers. Après une courte exposition, les basses murmurent un

rhythme mystérieux; les sons voilés des sourdines annoncent une ronde de nuit : c'est une patrouille de soldats romains; on l'entend défiler d'un pas régulier sous les portiques et suivre les sombres détours des murs de Jérusalem. Elle approche peu à peu. Un centurion qui veille à la porte de son corps de garde l'arrête ; et le dialogue suivant s'établit entre le centurion et Polydorus, chef de la patrouille :

Qui vient ? — Rome ! — Avancez ! —Halte ! — Polydorus !....

....

Et la patrouille reprend sa marche, s'éloigne et se perd dans un pianissimo lointain. Le motif de cette marche, traitée en style fugué, est d'un tour gothique et original et donne lieu à de charmants détails mélodiques. L'instrumentation en est sobre et d'une rare élégance. La gradation du piano au forte et du forte au piano indique seule les mouvements de la patrouille, soit qu'elle avance, soit qu'elle se retire. Mais c'est toujours une ronde de nuit, et l'on peut dire que l'éclat de ce forte n'est pas celui du grand jour, du plein soleil, mais l'éclat des torches et des flambeaux.

Une autre observation. Polydorus, dans son récit a fait connaître le nom du préteur romain.

M. Berlioz a lu son Augustin et son Amédée Thierry. Il aura vu dans l'*Histoire de la Gaule sous la domination romaine* de ce dernier que le premier préteur auquel Auguste confia l'administration de la province d'Egypte se nommait en effet Cornélius Gallus, natif de Fréjus. C'est ce même Gallus qui gouvernait l'Egypte lorsque la sainte

famille s'y réfugia, et, suivant la tradition, alla chercher un asile à Hermopolis la grande. Tout cela, si nous nous renfermons dans la question musicale *ne fait rien à l'affaire*, sans aucun doute; mais cela prouve au moins le soin religieux avec lequel M. Berlioz a conçu et médité son œuvre.

Dès la seconde scène, nous sommes en présence d'Hérode, et, je ne crains pas de le dire, dès la seconde scène, M. Berlioz a rencontré une des plus grandes inspirations que nous connaissions en musique. Ce n'est pas, dans cet air d'Hérode, cette phrase traînante et douloureuse de violoncelle, cette phrase obstinée et poignante que répètent à tour de rôle les autres instrumens ; ce n'est pas cette agitation concentrée, cette fureur du dedans qui gronde et mugit sans troubler la carrure de la période, ce n'est pas ce rhythme fatal du *pizzicato* qui vient peser sur chaque temps fort de la mesure ; non. C'est tout cela, si l'on veut, mais avec un élémeut de plus, je veux dire cette formule mélodique du chant qui vient se poser d'abord sur ce vers :

O misére des rois !

C'est cette formule qui décide de la tonalité étrange absolument en dehors de la formule de nos deux temps (1) majeur et mineur. Le morceau est en *sol* mineur, puisque la note tonique porte cet accord. Mais à partir de cette tonique, le premier degré ascendant est un demi-ton, *la* bémol ;

(1) *Sic*. Le mot « temps » est ici très certainement un *lapsus ca'ami* pour « tons. »

le second degré ascendant est un ton, *fa* bécarre; ainsi, point de note sensible, ainsi les relations des deux intervalles voisins de la tonique sont interverties, ainsi que les lois de la cadence naturelle rompues. Qu'a donc fait le musicien? Par un instinct créateur, il a soudainement transporté dans notre musique un des modes ecclésiastiques, le second authentique, celui que les anciens Grecs désignaient sous le nom de phrygien.

Si j'en avais le loisir et l'espace, et si je ne craignais de multiplier les détails techniques que je voudrais éviter autant que possible, je ferais ici la comparaison de ce morceau avec le fragment du septuor de *Don Juan*, où Leporello, menacé de recevoir un rude châtiment de ses impostures, s'écrie : *Perdon*, *perdono*, *signore miei!* Il y a une certaine analogie, non de rhythme, mais de forme entre cette phrase du septuor et celle de l'air d'Hérode ; mais dans Mozart la tonalité n'est pas douteuse ; c'est celle de *sol* mineur. La note sensible, *fa* dièze, est partout maintenue, et le *la* bémol n'est là que par contraction. Le *la* bémol apparaît encore dans l'accompagnement, mais comme simple degré de la progression chromatique descendante de *ré* à *sol* que font entendre les flûtes, les hautbois et les bassons. Maintenant, au lieu de l'échelle ordinaire des tons de *sol* mineur, supposez une échelle qui serait *sol*, *la* bémol, *si* bémol, *ut*, *ré*, *mi* bémol, *fa*, vous avez une tonalité qui, dans notre système, n'a d'analogie qu'avec notre ton de *mi* bémol, ton majeur ; or cette tonalité n'a rien de commun avec celle employée par M. Berlioz puisque avec cette même échelle il pose

hardiment *sol* pour tonique.

Comme Leporello, je dirai à nos lecteurs ennuyés de tant de pédautisme : *perdon*, *perdono, signore miei!* Mais je devais justifier ce que j'ai dit ici de cette innovation importante de M. Berlioz, et dont peut-être il ne s'est pas rendu compte lui-même. J'ai dit également que M. Berlioz avait ainsi introduit dans notre art la formule mélodique du mode phrygien, le deuxième authentique du plain-chant. Il sera sans doute curieux, pour ceux qui ont entendu ce bel air, de rapprocher l'inspiration qu'ils en ont ressentie du caractère que le plus habile théoricien, en fait de chant ecclésiastique, attribue à ce mode phrygien : « Ce mode » est propre aux textes qui marquent beaucoup » d'action, d'impétuosité, de désirs véhémens, » des mouvemens de colère, de fureur..... il » exprimera heureusement les ordres, les com- » mandemens et les menaces..... . Il a des bon- » dissemens dans ses progressions et convient » aux sujets qui annoncent l'orgueil, la hauteur, » la cruauté, les paroles dures et celles qui traitent » des combats spirituels ou corporels ; il réveille » avec plus de promptitude qu'aucun autre mode » les affections du cœur : il est pathétique. Sur » ce mode, on varie heureusement les mouve- » ments de force, de grandeur. de noblesse et de » douceur. Mais, ajoute Léonard Poisson, le con- » tre-point ni le faux-bourdon n'ont pas encore » trouvé le moyen de s'accorder comme il faut » avec lui (1). » C'est là je pense un problème

(1) *Traité théorique et pratique du plain-chant* appelé *grégorien.* Paris, 1750, p. 247.

que la musique vient de résoudre.

On ferait un article très curieux sur les diverses applications que les musiciens ont faites des formules des modes du plain-chant à notre musique, bien entendu depuis qu'elle s'est émancipée complètement de la tutelle de ces mêmes modes. J.-J. Rousseau a dit : « Loin qu'on doive porter « notre musique dans le plain-chant, je suis per« suadé qu'on gagnerait à transporter le plain« chant dans notre musique ; mais il faudrait « avoir pour cela beaucoup de goût, encore plus « de savoir, et surtout être exempt de préjugés (1). » Quant au chapitre des préjugés, on peut être à l'aise avec M. Berlioz. Quoiqu'il en soit, Gluck, Grétry, Beethoven, Schubert, Weber, Rossini, et surtout Meyerbeer n'ont pas manqué les occasions de satisfaire au vœu de Rousseau. Je citerai à ce sujet un mot de Grétry qui m'a été rapporté par un habile musicien avec qui il était lié. Dans un opéra dont le sujet appartenait à l'époque du moyen-âge (probablement *Richard*), Grétry avait mis deux quintes consécutives. « C'est une faute, lui dit un de ses collègues de l'Institut. — Je ne le nie pas, répondit Grétry ; mais ne voyez-vous pas que cette faute antidate de trois siècles la physionomie de ce morceau ? »

Les devins, rassemblés par les ordres d'Hérode, paraissent devant lui. Hérode veut connaître l'explication d'un songe qui l'obsède chaque nuit ; chaque nuit il entend une voix lui dire :

Un enfant vient de naître
Qui fera disparaître
Ton trône et ton pouvoir.

(1) Rousseau, *Dict. de musique.*

Le trône et le pouvoir de Jésus ne sont pas de ce monde. Mais Hérode est un tyran jaloux et soupçonneux. Il veut savoir si le danger qui le menace peut être détourné.

Les esprits le savent
Et par nous consultés, bientôt ils répondront.

Cette scène, quoique détachée de la précédente, en est pourtant une suite. La mélodie confiée tout à l'heure aux violoncelles passe aux instruments à vent ; mais elle procède par intervalles diminués, et se déroule sous de larges accords que font entendre les basses et les violoncelles divisés.

Les évolutions cabalistiques auxquelles les devins se livrent pour conjurer les esprits forment le sujet d'un morceau instrumental très curieux en ce qu'il est écrit en grande partie dans la mesure à sept temps. Pour exécuter une pareille mesure, il n'y a qu'à en marquer une première à trois temps et une seconde à quatre temps. Ces deux mesures tourbillonnent et s'entrechoquent de la manière la plus piquante, et leur inégalité disparaît en se combinant avec la périodicité de leur retour. Ce qu'il y a de certain, c'est que l'oreille s'y fait sans peine, et la preuve en est que les musiciens ont exécuté ce morceau bizarre sans la moindre difficulté. Quand je dis bizarre, je n'entends pas que ce mot soit un reproche. C'est tout le contraire. Le bizarre peut être une condition de vérité. L'étonnante scène des *Ruines d'Athènes*, dans laquelle Beethoven a si bien imprimé le tournoiement de la danse des derviches,

la fonte des balles enchantées et la chasse infernale de *Freyschütz*, sont assurément des morceaux bizarres, mais qui n'en sont pas moins merveilleux pour cela.

Les esprits ont prononcé.... Ici un magnifique chœur en *fa* dièze mineur, sur un mouvement terrible de l'orchestre qui vomit des accens de rage par la bouche des trombones. C'est le chœur du massacre des innocens. Mais tout à coup, quel délicieux contraste ! nous voici dans l'étable de Bethléem. L'enfant Jésus joue au milieu des agneaux. Joseph et Marie veillent amoureusement sur lui. Des modulations caressantes, les notes syncopées des flûtes, des hautbois et des clarinettes rendent les douces palpitations du cœur maternel de la Vierge. Quelle fraîche et suave mélodie ! comme elle est noble en ses chastes contours ! Joseph et Marie ne se lassent pas de bénir le divin enfant. Mais des voix invisibles retentissent à l'horizon. Ce sont les voix des Anges « Partez ! fuyez ! » disent-elles ;....

La seconde partie du mystère est intitulée *la Fuite en Egypte*. Je n'en parlerai que brièvement, d'abord parce qu'elle est déjà connue, et en second lieu parce que j'en ai rendu moi-même compte dans le *Journal des Débats*. (1) Si les première et troisième parties renferment des beautés d'un ordre plus élevé, la seconde partie est celle où la muse de M. Berlioz a le plus heureusement mis en relief le côté poétique, légendaire,

(1) Voir ci-dessus, pages 140 et suiv., l'article du 3 janvier 1854. Cette phrase est supprimée dans *la Musique à l'Eglise* (p. 105) où cet article n'est pas reproduit.

populaire, naïf et riant du sujet, et cela sans la moindre affectation d'un archaïsme trop littéral. La musique dans *la Fuite en Egypte* est antique par le sentiment, l'expression, la couleur, par un trait vif et net, par un certain abandon, un certain laisser-aller gaulois, par la sobriété des moyens d'effet. Mais on sent, quant à la forme, qu'elle ne peut avoir été trouvée que de de notre temps. Le difficile était de plier cette forme au style des cantilènes que nos aïeux fredonnaient au foyer domestique.

Tout autre peut-être que M. Berlioz n'eût pas manqué d'introduire dans cette délicieuse et gothique ouverture qui représente les bergers se rendant de tous côtés à l'étable de Bethléem, dans les couplets du chœur et le ravissant récit qui suivent, d'introduire, dis-je, des airs ou des pastiches des airs de nos anciens Noëls (1), et il y en a de fort jolis, notamment ceux de notre vieux Soboly (*sic*), si chers à tous les provençaux, et qu'un savant éditeur d'Avignon, M. F. Séguin, a recherchés avec tant de passion, a recueillis avec tant d'amour, a transcrits avec tant de fidélité et de goût, bien que jusqu'à ce jour il s'obtine à les garder un peu trop exclusivement pour lui (2).

(1) Ceci est une allusion à Lesueur et en particulier à sa *Messe de Noël* qui a été citée plus haut, Chap. IV, p. 98.

(2) « Peu de temps après cet article, M. F. Séguin a publié sa belle édition complète des *Noëls de Soboly, avec les airs notés*. Nous maintenons tous les éloges que nous avions donnés par avance à l'excellent éditeur, à la réserve d'un seul point. Les accompagnements que M. Séguin a cru devoir ajouter aux mélodies de Soboly ou sont trop négligés, ou sont trop travaillés. Mieux

Certes, on aurait pu faire quelque chose de charmant en s'y prenant de cette manière; mais, à tout prendre, ne vaut-il pas mieux se montrer créateur qu'arrangeur, surtout quand les créations joignent au mérite de l'originalité le mérite d'être essentiellement musicales? « La poésie populaire, « purement naturelle, a des naifuetez et graces « par où elle se compare à la principale beauté « de la poësie parfaicte selon l'art : comme il se « void ès villanelles de Gascongne et aux autres « chansons qu'on nous rapporte, des nations qui « n'ont cognoissance d'aucune science, n'y mesme « d'escripture. » C'est Montaigne qui parle ainsi. Cette poésie « purement naturelle », M. Berlioz a su la transporter dans le domaine de l'art.

Enfin toute cette seconde partie prouve que

---

valait s'abstenir. Cela n'empêche nullement que le *Recueil des Noëls de Nicolas Soboly* ne soit indispensable à tout homme digne d'apprécier ce qu'il y a de parfum et de saveur dans les produits de notre musique nationale et populaire. D'ailleurs l'*Introduction* placée en tête des *Noëls* est un morceau du plus haut intérêt, et qui fait le plus grand honneur à la critique et à l'érudition de M. Séguin. » (D'ORTIGUE, *La Musique à l'église*, p. 206, en note).

La Bibliothèque de l'Opéra possède, sous le n° 2.014, une édition de 1856, du livre de F. Séguin, sous ce titre : RECUEIL DES NOELS COMPOSÉS EN LANGUE PROVENÇALE PAR NICOLAS SOBOLY, ANCIEN BÉNÉFICIER ET MAITRE DE MUSIQUE DE L'ÉGLISE DE SAINT-PIERRE D'AVIGNON. NOUVELLE EDITION, PLUS COMPLÈTE ET PLUS COMPLÈTE QUE LES PRÉCÉDENTES, PUBLIÉE POUR LA PREMIÈRE FOIS AVEC LES AIRS NOTÉS RECUEILLIS ET ARRANGÉS POUR LE PIANO ET L'ORGUE PAR FR SÉGUIN. AVIGNON, FR. SÉGUIN AINÉ, imprimeur-libraire, rue Bouquerie, 13, 1856. In-4° de XLVIII et 87 pages, contenant quatre-vingt-six *Noués* notés.

« ce terrible et éclatant Berlioz », comme vous dites si bien, Janin, est en même temps (je lai observé bien des fois et ne saurais trop le répéter) l'esprit le plus fin, l'artiste le plus délicat, l'ouvrier le plus subtil et le plus correct.

Pour le début de l'*Arrivée à Saïs*, troisième partie, le compositeur s'est inspiré du thême de l'ouverture fuguée (j'avais oublié de dire qu'elle était fuguée.) Seulement il l'a mis à quatre temps, dans le ton de *sol* dièze mineur et sur ce sujet il a écrit un des beaux récits de sa partition.

Depuis trois jours, malgré l'ardeur du vent,
Ils cheminaient dans le sable mouvant,
Le pauvre serviteur de la famille sainte,
L'âne, dans le désert était déjà tombé.

Il y a ici dans ce qui suit des tours de la Fontaine.

Seule, sainte Marie,
Marchait calme et sereine, et de son doux Enfant
La blonde chevelure et la tête bénie
Semblaient la ranimer, sur son cœur reposant.
Mais bientôt ses pas chancelèrent. ..
Combien de fois les époux s'arrêtèrent....
Enfin pourtant ils arrivèrent
A Saïs haletants
Presque mourants.
C'était une cité dès longtemps réunie
A l'empire romain,
Pleine de gens cruels, au visage hautain.

Dans Philémon et Baucis, le même La Fontaine avait dit :

Un bourg était autour, ennemis des autels ;
Gens barbares, gens durs, habitudes d'impies.

Mais voici une scène des plus pathétiques, un douloureux duo avec chœur. Joseph et la Vierge implorent un asile.

Dans cette ville immense....
Quelle rumeur !. ..
Joseph !.... j'ai peur !
— Ouvrez, ouvrez, secourez-nous !
Laissez-nous reposer chez vous !

Chaque fois que la Vierge Marie prend la parole, les altos exhalent une plainte sous le trémolo serré des basses. Le morceau est un (*sic*) *sol* mineur, à trois temps.

Je n'en puis plus ! las ! je suis morte !
Allez frapper à cette porte.

Le *ré* redoublé résonne à la timballe. Des voix de l'intérieur de la maison répondent :

Arrière, vils Hébreux !
Les gens d'Egypte n'ont que faire
De vagabonds et de lépreux !

La dureté de cette réponse, son rhythme saccadé

produisent un très beau contraste. M. Berlioz a rencontré exactement ici la situation d'un des plus touchans noëls de Soboly. La Sainte Famille est arrivée à Béthléem. Mais toutes les portes sont fermées. Le dialogue suivant s'établit entre Saint-Joseph et l'hôte d'une maison :

SAINT-JOSEPH

Hoou de l'houstau ! mestre, mestresso,
Varlet, chambriero, se ya res !
Ay déjà piqua poun de fés
Et res moun ven. Quinto rudesso !

L'HOSTE

Vautre sia de troubla repau,
Sia d'aquestes battur d'estrado,
Que songea reu qu'à faire mau ;
Adousias, ma porto es sarado.

Comme traduire de pareils vers serait les gâter, je m'abstiens.

A la fin l'hôte ému de pitié à la vue des souffrances de la Vierge, permet aux voyageurs de se loger « dans une petite mauvaise étable. »

Voste mouillée me fay pieta
Et me ren un pau plus affable,
Vous lougearai per carita,
Dins un pichot marrit estable.

De son côté M. Berlioz fait intervenir un père de famille qui exerce à l'égard des pélerins la plus généreuse hospitalité.

Entrez, pauvres Hébreux :
La porte n'est jamais fermée,
Chez nous, aux malheureux.

On ne saurait se faire une idée du poétique intérêt que M. Berlioz a jeté sur toute cette scène patriarcale. Il faut aviser tout de suite à procurer aux voyageurs exténués des rafraîchissemens, du repos, et faire préparer *une couchette pour l'enfant*. Et vite, une petite fugue instrumentale alerte, vive, preste, témoigne de l'empressement des hôtes à apporter qui des fruits, qui du vin, qui du lait, qui du baume pour panser les blessures du chemin. C'est bien là le remue-ménage de l'hospitalité. Puis le père de famille veut savoir le nom, la patrie, la profession de son hôte.

Nous avons vu le jour au Liban, en Syrie,
— Comment vous nomme-t-on ?
— Elle a pour nom Marie,
Je m'appelle Joseph, et nous nommons l'enfant
Jésus.........

Mais la fête de famille ne serait pas complète, si, à la manière antique, les accents de la flûte et de la harpe ne résonnaient dans la salle du festin.

Prenez vos instruments, mes enfants : toute peine
Cède à la flûte unie à la harpe thébaine.

Et aussitôt un trio pour deux flûtes et une

harpe, dont MM. Brunot, Magnier et Prunier, qui l'ont exécuté en perfection, ont bien fait sentir la la beauté mélodique et ce caractère calme, serein et dépouillé des anciens chants du foyer :

Je viens au dernier récit.

> Ce fut ainsi que par un infidèle
> Fut sauvé le Sauveur ;

Et au chœur final, sans accompagnement :

> O mon âme, pour toi que reste-t-il à faire ?
> Qu'à briser ton orgueil devant un tel mystère !....

Dans ce récit, dans ce chœur mystique, comme dans le dialogue ci-dessus, qui précède le trio d'instrumens, M. Berlioz s'est élevé à la hauteur de la poésie biblique. Mais le chœur *O mon âme*! est le seul morceau dont l'exécution n'ait pas été satisfaisante ; les choristes n'étaient pas sûrs d'eux-mêmes. Il produira tout son effet rendu d'une manière irréprochable; c'est ce que nous espérons bien voir à la seconde exécution, fixée au dimanche 24, veille de Noël. C'est un beau jour pour chanter la naissance du Christ.

Disons-le tout de suite, un pareil sujet, si délicat, si difficile à traiter, et dans lequel M. Berlioz (je parle du poète autant que du musicien) a su trouver le vrai accent chrétien, était surtout très difficile à mettre en scène. C'est un de ces sujets qui deviennent scabreux presque, à force de pureté, de sainteté. Comment et par qui représenter la vierge Marie ? Ce qui était tout simple pour nos pères, ce qui avait dans un temps ses fran-

ches coudées, ne peut plus passer dans le nôtre. Il faut dire avec M. Sainte-Beuve : « Le dix-huitième « siècle, ne l'oublions pas, et déjà la Réforme en « son temps, sont venus tout changer ; ils sont « venus donner un sens grave et presque rétroac- « tif à bien des choses qui se passaient en famille « à l'amiable (1). » Je me hâte d'ajouter que le public auquel s'adresse M. Berlioz est un public sérieux, et qu'il a pris au sérieux la donnée de son œuvre. Il faut louer Mme Meillet non-seulement de la simplicité, de l'émotion chaste et réservée avec laquelle elle a chanté le rôle de Marie, mais encore de sa tenue, de son bon goût. M. Meillet a très bien rendu saint Joseph. MM. Depassio, Bataille, Noir méritent toutes louanges pour les personnages d'Hérode, du père de famille et de Polydorus. Mais M. Jourdan a droit à être distingué pour la largeur, la gravité, l'accentuation noble et pénétrante qu'il a donnée aux récits.

Telle est l'œuvre de M. Berlioz. Dans tout cela, préoccupation constante de l'art, jamais préoccupation de sa propre individualité, je veux dire préoccupation du succès immédiat, de l'applaudissement. Point de ces ruses, de ces misérables roueries au moyen desquelles on provoque les bravos sur chaque couplet, sur chaque phrase. Point de ces formules emphatiques ou creuses, ou forcées, par lesquelles en s'efforce de réveiller les instincts grossiers de la foule. Une phraséologie vraie, au contraire, des terminaisons simples et naturelles,

(1) *Tableau de la poésie française au seizième siècle. Sur l'Esprit de malice du bon vieux temps,* à propos des noëls de La Monnoye et des écrits de Grosley.

une instrumentation tour à tour riche, puissante, colorée, sobre délicate, toujours motivée, et toujours au profit de la pensée, voilà par où brille l'œuvre de M. Berlioz et par où elle vivra.(1)

Anatole de Montaiglon, alors rédacteur au *Théâtre*, remarquait surtout le personnage d'Hérode « que M. Berlioz a très heureusement fait intervenir, et déclarait que *la Fuite en Egypte* est « ce qu'il y a certainement de plus beau parce que c'est ce qu'il y a de plus simple, de plus naïvement intelligible. »

Il signalait, ainsi d'ailleurs que Gatayes, la réponse de Joseph qui suit les mots : *Comment vous nomme-t-on ?* de l'Ismaélite, réponse « presque digne de Corneille dont elle a la grandeur familière et la simplicité grandiose... La phrase n'est pas un motif, et, aussi simple que les notes les plus indifférentes d'un récitatif quelconque, est, je le répète, de la plus grande beauté, et aussi bonne à citer comme exemple, que tant de sublimes passages des

(1) *Journal d s Débats*, du 20 décembre 1854. Cf. *la Musique à l'Eglise*, pages 196-212.

récitatifs de Gluck » (1).

Le critique du *Théâtre*, comme tous ses confrères, terminait en donnant aux artistes qui avaient défendu si vaillamment la partition de Berlioz et à leur chef, tous les éloges auxquels ils avaient droit.

Trop longs sont déjà ces extraits, nécessaires cependant pour placer les œuvres des artistes au milieu de l'atmosphère où elles sont écloses et qui peut-être évoqueront pour quelques instants par leur mise en lumière, sans phrases, une époque peu éloignée de nous et qui cependant semble bien reculée dans le passé.

La presse était donc enfin presque unanime à louer le compositeur dès la première audition de sa trilogie. Aussi, quelques jours apres la première audition,(2) Berlioz pouvait-il faire part de sa joie, — non sans mélange cependant — à l'amie de Liszt, la princesse de

(1) *Le Théâtre, journal de la Littérature et des Arts*, n° 1177, du 23 déc. 1854.
(2) Le 15 décembre probablement.

Wittgenstein, dans une lettre qui, malheureusement, doit être encore inédite et contenait sans doute de piquants détails qu'il serait curieux de connaître ; et, le 16 décembre, il écrivait à Liszt lui-même :

Mon cher Liszt,

Je me suis laissé aller à dire quelques vérités sur les impressions parisiennes, dans ma lettre d'hier à la princesse Wittgenstein. Je t'écris aujourd'hui pour te prier de lui demander le secret sur ces aveux. Toute vérité n'est pas bonne à dire, celle-là surtout me ferait un tort affreux si l'on savait que j'ai osé le reconnaître.

Ainsi je suis devenu bon enfant, humain, clair, mélodique, je fais enfin de la musique comme tout le monde, voilà qui est bien convenu. Adieu, la sensation causée par cette conversion augmente ; laissons-la augmenter. L'article de Scudo a mis tout le monde en rage. C'est excellent.

Si tu peux voir ceux du Siècle, du Pays, de

l'Illustration, du Mousquetaire, du Constitutionnel, de la Revue des Théâtres, du Charivari (1) *et ceux qui vont paraître demain dimanche, dans les journaux de musique, tu auras encore une idée affaiblie du tapage que cela fait. On m'annonce des choses superbes dans les journaux de demain, nous verrons bien. D'Ortigue fait celui des* Débats. *Mais le mieux étudié sans doute, sera celui de Glover dans le Morning Post parce que Glover est un musicien distingué et qu'il a écrit avec ma partition sous les yeux.*

J'ai là un monceau de lettres plus échevelées les unes que les autres. Je te dirai à toi que la véritable trouvaille que j'ai faite, c'est la scène et l'air d'Hérode avec les devins, ceci est d'un grand caractère et qui t'ira, je l'espère (2). *Pour les choses gracieuses qui touchent davantage, à l'exception du duo de Bethléem, je ne crois*

(1) Voir ci-dessus ces comptes-rendus.
(2) Cf. plus haut, p. 26, la lettre du 28 juillet 1854 à Hans de Bülow.

pas qu'elles aient autant de valeur d'invention. Adieu encore. Ton dévoué,

H. BERLIOZ.

Samedi matin, 17 décembre 1854.

P. S. — *Mes amitiés à Cornélius, à Raff et à M. de Ferrière, quand tu le verras. Le voilà sénateur.* (1)

---

(1) LA MARA, *Briefe... an Liszt*, I, 243, pages 366-367. Cette lettre est évidemment du 16 ou du dimanche 17 décembre.

Liszt était dès ce moment avisé du prochain voyage de Berlioz à Weimar, voyage pendant lequel devait être exécutée la nouvelle partition, ainsi que l'indiquent les deux fragments de lettres ci-dessous :

« Weymar, 14 décembre 54.

«... Berlioz doit venir ici en janvier, pour diriger son oratorio « l'Enfance du Christ », etc. (traduit en allemand par Cornélius).

Le même jour, il s'adressait en ces termes à son ancien élève, le pianiste américain William Mason :

« Vers la fin de janvier, j'attends Berlioz. Nous entendrons alors sa trilogie de « l'Enfance du Christ », dont vous connaissez déjà « la Fuite en Egypte » à laquelle il a joint deux autres oratorios intitulés « le Songe d'Hérode » et « l'arrivée à Saïs. »

(LA MARA, *L.'s Briefe*, I, p. 183, lettre 128 (en allemand) à J.-M. von Wasielewski, à Bonn ; et p. 185, lettre 129 (en français).

Huit jours après avait lieu la seconde audition annoncée par toute la presse en de petites notes fort habiles, dans le genre de celles-ci :

Berlioz n'a pas voulu laisser refroidir l'enthousiasme qui a recueilli *(sic)* la première exécution de sa trilogie sacrée l'*Enfance du Christ*, et le lendemain même il en a annoncé une seconde pour les derniers jours du mois dans la salle Herz.

Nous ne serions pas étonnés de voir se renouveler pour l'*Enfance du Christ* un de ces succès de vogue comme en eurent il y a quelques années le *Stabat* et le *Désert*. . (1).

Il y aura autant de monde aujourd'hui à la seconde audition de *l'Enfance du Christ*, dans la salle Herz, qu'il y en avait à la première, il y a 15 jours. La plus grande partie des stalles était déjà louée dès hier. Ce ne sera pas, du reste, la dernière fois que l'on entendra ce magnifique ouvrage cet hiver. Mais ce qui donne au concert d'aujourd'hui un intérêt particulier, c'est le concours de Mme Stoltz qui doit l'ouvrir par la *Captive*, de Berlioz, qu'elle chante, dit-on, avec une merveilleuse expression. Rarement le public parisien aura été convié à pareille fête. (2)

(1) *L'Entr'acte*, du jeudi 28 décembre 1854.
(2) *La France musicale*, n° 52, 24 décembre 1854, p. 418.

Certes, les détracteurs de Berlioz ne se sont jamais fait faute de le représenter comme un maître ès-réclame, et, à la vérité, il jouait avec une maëstria incomparable de cette arme puissante. Cependant, la note de *la France musicale*, malgré son style un peu « commercial », n'était pas exagérée. La location paraît-il, donnait de bons résultats ainsi que, dans une lettre tout intime, Berlioz va nous l'apprendre.

Le 23 décembre, en effet, Humbert Ferrand, se trouvant depuis quelques jours à Paris, recevait de son vieil ami le billet suivant :

Samedi matin, [9] *octobre 1854.* (1)

Mon cher, très cher ami,

Je suis vraiment effrayé de tous les sourires

(1) *Sic* ; tel est le texte donné par Ch. Gounod (*Lettres intimes*, LXXVIII, pages 204-205) qui a lu évidemment *octobre* pour *décembre* et rétabli arbitrairement le quantième sans se donner la peine d'en contrôler l'exactitude. Le mariage de Berlioz avec Mlle Récio eut lieu au commencement d'octobre (A. Jullien, *H. B.*, p. 224), sept mois après la mort de Miss Smithson. (Cf. ci-dessus, p. 129 la lettre du 14 novembre). Cette lettre manque d'ailleurs à la première publication des *Lettres intimes* faite dans *la Nouvelle Revue* (15 juin-1er août 1880).

que me prodigue la fortune depuis quinze jours ; vous manquiez à mon auditoire, et vous voilà !

C'est demain à deux heures précises, chez Herz, rue de la Victoire. Je vous envoie deux places de pourtour où vous pourrez vous faire accompagner ; car je crains que vous ne puissiez encore vous passer d'un bras. Je n'ai plus de stalles numérotées, mais vous serez bien en arrivant de bonne heure.

Je voulais vous prier de venir dîner avec moi demain, mais ma femme est si malade, qu'il n'y aura pas moyen (vous ne savez peut-être pas encore que je suis remarié depuis deux mois).

Je crève de joie de vous faire entendre mon nouvel ouvrage. Il a un succès énorme; toutes les presses françaises, anglaises, hollandaises, belges, chantent hosanna sur tous les tons et il y a ici deux individus qui se gangrènent de rage.(1)

Rien ne manquait que votre présence.

Il faut absolument que je vous voie demain après le concert.

(1) Scudo et Jouvin dont on a pu lire ci dessus les appréciations sur le concert du 10 décembre.

Cette deuxième édition de l'*Enfance du Christ* remporta un succès égal, supérieur même, à celui de la première, auquel contribua pour sa part «*la Captive*, paroles de Victor Hugo, musique de Berlioz, chantée avec orchestre par Mme Stoltz. » (1)

...Nous ne dirons pas, disait la *Revue et Gazette musicale*, que l'auditoire était plus nombreux que le premier jour, car à moins d'élargir la salle de Henri Herz, c'eût été chose impossible, mais nous pouvons affirmer que l'enthousiasme du public s'est manifesté plus vivement encore. Toutes les beautés de cette œuvre originale ont été senties ; toutes ses grandeurs et ses délicatesses ont trouvé des oreilles intelligentes. Désormais sûrs de leur fait, les artistes ont rempli leur tâche avec cette fermeté, cette confiance qui double le talent. On parle déjà d'un troisième concert..... Nous aimons à voir que, dans cette adoption d'une œuvre symphonique d'un genre exceptionnel, Paris ne se laisse pas devancer par l'Allemagne qui bientôt sera appelée à la juger, à l'applaudir. (2)

La plupart de appréciations étaient sur ce

(1) *Rev. et Gaz. music.*, n° 52, du 24 déc. 1854, p. 418.
(2) *Rev. et Gaz. music.*, n° 53, du 31 déc. 1854, p. 424.

ton ; les journaux musicaux, entre autres, ne faisaient que confirmer ce qu'ils avaient dit quinze jours auparavant. Lovy, dans *la France musicale*, en profitait pour établir un parallèle entre Verdi dont *le Trouvère* venait de remporter un éclatant succès, et Berlioz :

Dans le domaine musical surtout, cette fin d'année sera marquée par une circonstance particulière qui n'est pas sans signification au point de vue de l'art. Deux hommes, deux artistes de premier ordre, jouissant d'une réputation européenne mais dont beaucoup de personnes contestaient, sinon le talent et la persévérance, du moins la valeur réelle et le génie, ont enfin triomphé des préventions, rallié leurs adversaires, récolté d'enthousiastes bravos, l'un sur la scène du Théâtre Italien, l'autre sur l'estrade des concerts.

J'ai nommé Berlioz et Verdi.

Cet hommage de la foule, — disons mieux, — cet acte de réparation envers le maestro si plein de sève et envers le si hardi symphoniste, réjouissent le cœur de tout dilettante consciencieux, de tout artiste loyal et sincère. Souvenons-nous d'*il Trovatore* et de l'*Enfance du Christ*, car le plus heureux événement se rattache à cette date mémorable : le pacte définitif du public parisien avec deux éminentes gloires musicales..... (1)

(1) *La France musicale*, du 7 janv. 1855, p. 2 : *Chronique*.

Le critique du *Siècle*, G. Chadeuil, avouait s'être converti à l'art de Berlioz :

M. Berlioz s'est amendé dans sa nouvelle œuvre. La mélodie y domine, nous l'avons dit, et, comme s'il était dans la nature de M. Berlioz d'être toujours à la recherche de quelque chose, ce n'est plus la complication qu'il s'est efforcé d'atteindre, c'est la simplicité. Nous ne saurions le féliciter trop vivement de cette nouvelle manière, bien qu'elle soit encore systématique. Elle lui vaudra peut-être moins de fanatiques, mais elle lui suscitera aussi moins de détracteurs. Qu'il se contente d'être tout bonnement admiré à l'occasion, estimé toujours. Les succès de ce genre sont moins brillants, mais plus durables, que les succès d'enthousiasme irréfléchi.

Quoi qu'il en soit, nous ne faisons nul doute que l'*Enfance du Christ* ne soit une des principales curiosités musicales de cet hiver..... (1)

Au *Journal des Débats*, d'Ortigue écrivait presque un feuilleton entier sur cette seconde audition, sous prétexte d'en dire quelques mots :

..... J'entreprends aujourd'hui, commençait-il un petit bout de feuilleton sur la deuxième exécution de *l'Enfance du Christ* de M. H.

(1) *Le Siècle*, du 26 décembre 1854.

Berlioz, Un tout petit bout, je l'espère. Pourtant je n'ose rien promettre; car, moi aussi, voyez-vous, je raffolle de cette partition; je la chante à tout venant; j'en parle à qui veut l'entendre, enfin... « Nous verrons. » Il doit être après tout, permis de signaler des nuances, des délicatesses, des intentions de détail, des beautés sans nombre qui avaient échappé à une première audition.....

..... M. Berlioz, dans toute la durée de cette séance, a su remuer la fibre sensible, celle qui provoque les larmes. Demandez-le à tous, musiciens, artistes, hommes de lettres, gens du monde; demandez-le surtout à ces ecclésiastiques qui étaient venus de leur paroisse pour fêter la naissance du Sauveur..... C'étaient des frémissements irrésistibles dans tout l'auditoire; c'était un courant électrique. Dans de semblables momens, « que pensez-vous qu'on fasse, dirai-je « encore avec Mme de Sévigné? Savez-vous donc ce « que l'on fait? Le cœur se serre, et l'on pleure « sans pouvoir s'en empêcher. Ce sont des larmes « d'une douceur qui ne peut se comparer à rien, « pas même aux joies les plus brilllantes, (1) » lesquelles n'ont aucun rapport avec cela! C'est de cette munière que Saint-Augustin pleurait en entendant les hymnes et les cantiques sacré. *Quantum flevi*, dit-il, et ses larmes coulaient et elles lui faisaient du bien. *Et currebant lacrymæ et mihi bene erat cum eis*. Il faut bien que les chans, les mélodies qui provoquent de pareilles larmes

(1) Lettre du 25 novembre 1671.

disent quelque chose apparemment ! C'est que ces mélodies retracent à chacun de nous les joies de notre berceau, l'innocence des jeunes années, un aïeul, une aïeule, de vieux serviteurs qui ne sont plus. Ce sont là les chants qui ont accueilli chacun de nous au foyer domestique, et qui, disait Saint Jérôme, ont retenti dans nos campagnes, dans nos contrées : *Hæc sunt in provincia nostra carmin.* Grâce au génie, les chants de *l'Enfance du Christ* ont mêmes grâces, même inspiration, même expression, même physionomie ; et ce qu'il y a de merveilleux, c'est qu'en étant bien sûr de ne les avoir jamais entendus, nous croyons pourtant nous en ressouvenir.

Voilà la vérité vraie, et ce qu'il faut dire en dépit de l'esprit de contestation, de négation. La négation ! La belle affaire ! Nier le soleil en plein jour ! cela n'est ni difficile ni neuf..... Nous savons qu'il y a des aveugles inguérissables, témoin cette folle que Sénèque avait dans sa maison. « Cette « folle a subitement perdu la veue, dit Sénèque « (traduit par Montaigne) à son ami Lucilius. Je « te récite chose estrange mais véritable : elle « ne sent point qu'elle est aueugle, et presse « incessamment son gouuerneur de l'emmener « parce qu'elle dit que ma maison est obscure. » Oui, il est toujours aisé de dire qu'une œuvre d'art est inintelligible lorsqu'on n'y comprend rien, ou lorsqu'on ne veut rien y comprendre..... Dans ces applaudissements chaleureux, sympathiques et prolongés, qui, dans deux séances, ont accompagné, de scène en scène, l'œuvre nouvelle, il y a autre chose que de l'enthousiasme :

il y a la satisfaction de la justice rendue, une sorte d'amende honorable et comme un juste châtiment pour les dédains et les sarcasmes dont les dénigreurs parsèment la route de tout homme qui sort des rangs de la foule pour l'étonner d'abord et le charmer ensuite.

Pense-t-on maintenant que j'aille m'amuser à résoudre la question de savoir si c'est M. Berlioz qui est venu au public par voie d'amendemens et de concessions, ou si c'est le public qui est venu à M. Berlioz ? La question est tranchée, ce me semble, entre l'un et l'autre : cela les regarde. S'il n'y a pas eu réconciliation, il y a eu pour sûr adoption mutuelle. Au fond, des deux parts, on ne demandait pas mieux, et quelque Dorine aurait pu leur dire, comme à Valère et à Mariane :

. . . . Mon Dieu ! vite, avancez !
Vous vous aimez tous deux plus que vous ne pensez.

Après cela, rien n'empêche de dire que sur certaines conditions secondaires, il a pu s'opérer quelques modifications dans l'esprit de M. Berlioz, même à son insu ; mais quant à la ligne qu'il s'est tracée dès l'origine à la poursuite du vrai et du beau dans l'art, en dehors des préjugés et des habitudes d'école, j'oserais affirmer qu'il ne s'en est jamais écarté. Et, pour ce qui est du public, quoi d'étonnant qu'il se soit également rapproché de M. Berlioz dont il avait admiré déjà certaines œuvres ? N'y a-t-il pas eu, dans l'art certaines circonstances avoisinantes, certains applanisse-

mens qui insensiblement ont remis les choses dans leur direction et leurs tendances naturelles ?

M. Berlioz est si loin d'avoir *voulu* se plier aux habitudes vulgaires et flatter les goûts de la foule, que, dans certains morceaux de son œuvre, lui, non-seulement à la fin de la première partie, où les voix des Anges interviennent pour ordonner à Marie et à Joseph de prendre la fuite, il a trouvé des inspirations dont je serais bien embarrassé de saisir le type chez aucun de ses devanciers. De même que, sous la plume de certains écrivains, les mots quelquefois les plus usuels, prennent une physionomie toute particulière, de même M. Berlioz donne aux accords, à certaines tournures de style un aspect nouveau. Il y a dans le morceau dont je parle, des formes et des inflexions mélodiques tout-à-fait originales, et des harmonies d'une résolution imprévue, comme aussi d'une douceur infinie, qui appartiennent en propre à M. Berlioz. Ces mélodies, ces harmonies sont ailées ; elles ne touchent pas la terre. Dans leur pianissimo lointain, elles semblent partir d'une région habitée par de purs esprits ; on croit voir l'azur du ciel : l'*Hosanna* final est rayonnant. C'est l'inspiration séraphique. Il faut remarquer aussi la réponse pleine d'un saint enthousiasme des deux époux :

A vos ordres soumis.....

Je passe sur la seconde partie, *la Fuite en Egypte*, dont les cantilènes idéales sont présentes à l'esprit de tout le monde. En mentionnant dans la troisième partie cette jolie fugue instrumen-

tale qui exprime l'empressement des serviteurs de l'Ismaélite autour de la sainte famille, j'avais oublié la fugue vocale à trois sujets qui précède et qui donne lieu à des jeux de rhythme imitatif d'un charmant effet. Je n'avais rien dit non plus du trio final avec chœur qui rend si admirablement les douces impressions qu'éprouvent les deux familles réunies, et dans lequel on croit reconnaître la perfection et le sentiment pénétrant de Mozart. Enfin dans l'épilogue, c'est-à-dire dans le récit final, le compositeur a trouvé des accens dignes de Jérémie, comme dans le chœur à trois voix seules : *O mon âme* qui repose sur une majestueuse période mélodique, il s'est élevé à la grandeur de Palestrina.

Ainsi qu'on le voit, point de recherche de l'effet pour l'effet..... Il a voulu qu'à la place des transports d'une joie trop bruyante il n'y eût plus que ce recueillement profond dont l'âme est saisie à la pensée des mystères qui doivent accomplir un jour sur le Calvaire ce qui a surpris et ravi tout ensemble, ç'a été de voir l'aisance avec laquelle le peintre des passions orageuse du cœur humain a imposér silence aux accens tumultueux du drame, pour prendre le ton de l'idylle et comme il a su emboucher le chalumeau rustique tout en tirant de la lyre sacrée les sons les plus purs. Les diverses inspirations de *l'Enfance du Christ* semblent être celles des lamentations du chant de la passion, qui retentissent dans les cérémonise de la semaine sainte, celles de ces litanies, de ces vieux cantiques de processions qui ont lieu dans les campagnes ; ou bien encore de ces fa-

bliaux, de ces noëls, de ces légendes interminables que fredonnaient nos grand'-mères aux approches du jour de l'an. Ce qu'il y a de certain aussi, c'est que la musique de M. Berlioz, dans l'*Enfance du Christ* comme dans ses autres œuvres, ne relève que d'elle-même ; on y chercherait vainement les procédés de tel ou tel compositeur allemand (1), ou italien, ou français. On n'y trouve qu'une seule individualité, celle de M. Berlioz. C'est ainsi que dans le duo de *Marie* et de *Joseph* de la première partie, et dans le trio avec chœur de la troisième, nous avons remarqué des analogies avec la *scène aux champs*, de la *Symphonie fantastique*, et dans les mouvements impétueux de l'orchestre de la scène du *massacre des innocents*, comme un reflet du finale d'*Harold*, ce terrible morceau auquel je ne reproche qu'un luxe de symballes qui nuit, selon moi, à l'effet musical....

..... On n'a peut-être pas oublié ce que j'avais dit du bel air d'Hérode: *O misère des rois !* (2)..... Cette observation a frappé M. Vincent, et voici ce qu'il veut bien m'écrire : « Ce feuilleton m'a vive-« ment intéressé ; j'y vois une tentative d'introduc-« tion des modes ecclésiastiques, c'est-à-dire des « modes grecs dans la musique moderne, et M. « Berlioz n'est pas homme à en rester là. Il y au-« rait, sous un autre rapport, une conséquence « importante à tirer de votre article, c'est que « vous auriez reconnu la probabilité d'une solu-« tion que vous aviez jugée vous-même impossi-

(1) Ceci en réponse à Scudo, sans doute. Voir plus haut, p. 143.
(2) Voir plus haut, pages 194 et suiv.

« ble. à savoir celle du problème de l'accompa-
« gnement desdits modes ecclésiastiques. Permet-
« tez-moi de protester en passant contre la déno-
« mination de mode phrygien que l'Eglise donne
« au deuxième ton authentique. Les travaux du
« Docteur Bellermann (pour ne pas parler des
« miens) me paraissent établir d'une manière so-
« lide que ces modes représentent l'harmonie
« myxo lydienne des anciens. »

Je viens d'abord à la seconde objection que me fait M. Vincent, et je dis que puisque l'Eglise donne la dénomination de phrygien au deuxième mode authentique, je suis par cela même justifiée. J'ai suivi effectivement Léonard Poisson dont j'ai cité les paroles, ainsi que tous les auteurs ecclésiastiques. Je n'ignorais pas que M. Vincent, dans son précieux volume des *Notices des manuscrits grecs*, (1) où il a accumulé les trésors de la plus vaste et de la plus saine érudition, et tout récemment, dans son *Discours sur la musique des anciens Grecs*, prononcé au Congrès scientifique tenu à Arras au mois d'août dernier, avait établi que le mode phrygien correspond à notre mode majeur. Mais il est aisé de comprendre qu'en rendant compte de la partition de M. Berlioz, j'ai dû éviter de me jeter dans une discussion sur la théorie grecque, étrangère à mon sujet, et qui n'aurait eu d'autre résultat que de dépayser ceux d'entre les musiciens qui sont familiarisés avec le plain-chant. Il y a plus : en disant que M. Berlioz s'était ins-

(1) *Notices et extraits des manuscrits grecs,* Paris, Imprimerie royale, 1847.

piré de certains élémens de la tonalité ancienne, j'ai eu soin de faire entendre qu'il ne s'était nullement préoccupé de la question des divers modes grecs. Nous avons sur ce point son propre témoignage; voici ce qu'il en dit lui-même, sur un ton assez irrévérencieux, dans la préface de *la Fuite en Egypte* gravée chez Richault : « .....Quelques jours « après, j'écrivis chez moi le morceau du *Repos de* « *la Sainte Famille* en commençant, cette fois par « les paroles, et une petite ouverture fuguée, pour « un petit orchestre, dans un petit style innocent, « en *fa dièze mineur sans note sensible*; mode qui « n'est plus de mode, qui ressemble au plain-chant, « et que les savans vous diront être dérivé de « quelque mode phrygien, ou dorien, ou mixo- « lydien de l'ancienne Grèce, ce qui ne fait absolu- « ment rien à la chose, mais dans lequel réside « évidemment le caractère mélancolique et un peu « niais des vieilles complaintes populaires. (1) » Ainsi M. Berlioz fait bon marché des modes grecs ; il ne veut pas qu'on l'embrasse pour l'amour du grec.

Excusez-moi, Monsieur, je ne sais pas le grec. Je vous le dénonce monsieur Vincent, ou plutôt il se dénonce lui-même : *habemus confitentem reum*. Et ce que je vais ajouter paraîtra bien étrange : c'est précisément parceque M. Berlioz ne s'est pas le moins du monde inquiété des modes grecs, qu'il a si bien réussi. (2)

(1) Voir plus haut, p. 9 et p. 14, note 1.
(2) *Journal des Débats* du 4 janvier 1855. Cf. *La Musique à l'Eglise*, pages 212-222, où le texte des feuilletons est souvent modifié, quant à la forme.

Taxile Delord au *Charivari*, constatait que « *l'Enfance du Christ* n'avait pas besoin qu'une seconde audition vînt confirmer son succès ; » puis, faisant allusion à Scudo :

La presse musicale, toute entière, sauf une seule exception, a constaté le triomphe de Berlioz. Sans doute les opinions sont libres, mais il faut les exprimer avec la modération convenable, surtout dans un recueil qui se pique de bon sens, de réserve qui se mêle de regenter et de savoir faire la différence entre les artistes de boutique et les artistes de conviction.

L'exécution de *l'Enfance du Christ* a été meilleure encore cette fois que la première. Quelques enfants de chœur de Saint-Eustache dont les intonations avaient paru douteuses n'étaient plus là. Des anges profanes se sont mieux tirés d'affaire que les anges de la maîtrise; les chœurs célestes ont produit plus d'effet. (1)

Taxile Delord réclamait, lui aussi, une troisième audition du chef-d'œuvre de Berlioz.

Il n'est pas jusqu'à Jacques Offenbach, alors simple critique musical à *l'Artiste*, qui n'apportât son tribut d'hommages au compositeur. Offenbach s'exprimait en ces termes :

(1) *Le Charivari*, du vendredi 29 déc. 1854.

Hector Berlioz se console d'être repoussé à l'Académie en obtenant un immense succès avec son *Enfance du Christ*, trilogie sacrée dont il est à la fois le parolier et le musicien. Nous ne pouvons nous étendre aujourd'hui autant que nous l'aurions désiré sur cette vaste composition, où la science de l'harmonie et de l'orchestre semble le disputer à la grâce et à l'originalité de la mélodie. C'est surtout dans la seconde partie que nous avons rémarqué ces qualités précieuses et si rares aujourd'hui. Tout le récit, chanté par Jourdan, est d'une poésie idyllique et d'une naïveté primitive, l'on dirait une page prise à Rameau ou au divin Baptiste, comme disait Mme de Sévigné en parlant de Lully, Berlioz a conquis les sympathies de tout le public musical, dont une partie avait essayé jusqu'à ce jour de protester contre ce talent viril si élevé et si savant, mais qui avait un tort sérieux, comme symphoniste c'était d'être Français. (1)

Une troisième audition ne tarda pas à avoir lieu, le 28 janvier 1855 ; car « ce nouvel ouvrage de M. Berlioz, disait *la France musicale*, obtient un succès tout à fait exceptionnel, c'est l'évènement de la saison. Les presses française,

(1) *L'Artiste*, 14 janvier 1855 (*Causeries musicales*), p. 40. Sur *Offenbach critique*, voy. A. Jullien. *Airs variés*, pages 347-348 (Paris, 1877).

belge, anglaise (1) sont unanimes à en proclamer le mérite. Ce concert est au bénéfice des *Amis de l'Enfance*..... Le concert commencera par *la Captive* chantée par Mme Stolz. » (2) Les artistes qui prirent part à cette troisième audition étaient : Mme Meillet ; Meillet ; Gardoni (le Récitant) ; Battaille, Depassio, Guyot et Toussaint

« Immédiatement après », ainsi que l'annonçaient les *Débats*, Berlioz partit pour Hanovre, Weimar, Gotha et Bruxelles; il devait être de retour à Paris avant le premier mai et, peu après, repartir pour Londres où la *Nouvelle Société Philharmonique* l'attendait. Depuis un mois déjà, Berlioz s'était occupé de cette nouvelle tournée en Europe.

Le 1er janvier 1855, il exposait longuement ses projets à Liszt :

(1) Cf. la lettre citée plus haut, p. 219.

(2) *La Fr. music.*, n° 3 du 21 janvier 1855, p. 23 ; le même journal avait annoncé ce concert dès le 31 décembre comme devant avoir lieu au Théâtre Italien. Elle en rendit compte en quelques mots le 4 février Cf. *la Rev. et Gaz. mus.* des 7 et 21 janv., pages 86 et 27-28. *le Ménestrel* du 14 et le *J. des Débats* du 28.

Au 6e concert de Société à Cologne, on exécute *la Fuite en Egypte* (*Gaz. mus.* du 21 janvier 1855, p. 23).

*.... Maintenant pour le progamme du con cert de la cour, mon avis est d'y donner l'*Enfance du Christ. *Il n'y a point là d'effets très violents, les trompettes et les cornets n'y sont point employés, il n'y a même que deux cors. D'ailleurs le sujet plaira aux âmes religieuses du Grand Duc et des Grandes Duchesses. Nous trouverons bien au théâtre une Vierge Marie telle quelle quand le diable y serait. Mme Milde, intéressante de six mois! quel malheur! une si jolie femme!) Milde pourra chanter Saint Joseph; le nouveau ténor chantera le Récitant, et il y a bien une Basse énergique pour Hérode. On prendra deux coryphées Basses pour Polydorus et le Centurion. Mme Pohl* (1) *étant à Weimar (ce dont je remercie le bon Dieu bien souvent) notre trio d'Ismaëlites ira à merveille, en faisant travailler les deux flûtes avec la harpe.*

Je t'enverrai les parties de chant et des chœurs aussitôt que je pourrai disposer des par-

(1) Mlle Pohl était depuis quatre mois engagée comme harpiste de la chapelle de Weimar (Voir *Liszt's Briefe* I, 121; lettre du 8 sept. 1854, à Bernhard Cossmann).

titions de piano et tu pourrais faire commencer les études d'avance (1).

Berlioz fit dans le courant de février le voyage projeté à Weimar. Il y donna deux concerts, un à la cour (le samedi 17) et un au théâtre (le mercredi 21), où fut pour la première exécuté en scène le monodrame de *Lélio*. *L'Enfance du Christ* fut chantée à celui ci avec le plus grand succès par le ténor Caspari, M. Milde et Mlle Génast, fille du régisseur du théâtre (2). Cornélius adressa une longue relation de ces deux séances de musique à *la Gazette musicale* de Paris (3) et Richard Pohl

(1) La Mara, *Briefe.... an Liszt*, II, 1, pages 3-5, de Paris, 1er janvier 1855.

(2) «.... Vous auriez de toute manière mieux fait d'entendre la *Fuite en Egypte* et la *Fantaisie sur la Tempête*, de Schakespeare.... » écrivait Liszt à Rubinstein, de Weimar le 21 février (La Mara, *L's Briefe*, I, 132).

Berlioz écrivait à son ami Tajan Rogé, de *Paris*, *2 mars 1855... J'arrive ce matin de l'Allemagne du Nord.... Au dernier concert de Weimar, j'avais un programme monstre* (l'Enfance du Christ, — *la Symphonie fantastique*, — le Retour à la vie)... *Pour l'*Enfance du Christ, *l'effet a été le même qu'ici, où il faut avouer que le public a été réellement* très aimable. *On a pleuré à mouiller des mouchoirs.* (D. Bernard, *Corresp. inéd.*, LXXII, p. 221).

(3) Relation qui ne parut que les 27 mai et 3 juin (nos 21 et 22. Cf. nos 8, du 25 février 1855, p. 63, et 10, du 11 mars, p. 77).

apprécia en ces termes l'oratorio du maître français :

En février de cette année (1855), M. Berlioz parut pour la première fois dans notre *Athènes de l'Ilm*. Il arrivait de Paris où il venait de faire exécuter trois fois en quelques semaines sa dernière composition « l'Enfance du Christ » et, à la vérité, avec un succès toujours croissant. Le succès fut alors si extraordinaire (dans le courant et à la fin de la première exécution, le compositeur fut acclamé une vingtaine de fois) que l'enthousiasme de l'étranger pour cette composition originale fut aussi éclatant qu'universel. Immédiatement, de Bruxelles, de Londres, etc., *Berlioz* reçut des propositions de venir diriger lui-même son oratorio. Mais une invitation de *Liszt*, reçue en même temps, détermina Berlioz à se tourner tout d'abord du côté de *Weimar*. » (1).

Après avoir quitté Weimar et passé par Gotha et Paris, le 15 mars, Berlioz arrivait à Bruxelles(2) où déjà il s'était « entendu avec

(1) Richard Pohl, *H. B. Studien und Erinnerungen*, page 53.

(2) Ce voyage à Bruxelles avait été primitivement fixé au mois de janvier (*Gaz. mus.*, n° 1, du 7 janv. p. 6 et *J. des Débats* du 4.)

..... *Maintenant adieu, mon cher Rogé ; il me faut employer activement les huit jours que je suis venu passer à Paris, étant engagé à donner trois concerts à Bruxelles, du 15 au 25 de ce mois, puis je dois en donner un autre ici à l'Opéra-Comique, le 6 avril, avec les deux théâtres de M. Perrin réunis.* (Lettre du 2 mars citée pl. haut, p. 235, n° 1).

la direction du Théâtre royal pour l'exécution de sa trilogie *l'Enfance du Christ*, dont les journaux de Paris ont annoncé les succès à chacune des trois exécutions qui ont eu lieu dans cette ville. » (1)

Trois exécutions furent données dans l'espace de huit jours : les 18, 22 et 24 mars ; le succès auprès du public belge fut très grand ; mais la critique bruxelloise n'eut pas la même unanimité que celle de Paris.

La première audition de.... l'*Enfance du Christ*, disait le *Télégraphe*,.... a provoqué une sorte de doux et pur ravissement. L'auditoire qui était accouru à cette fête, d'après le récit des ovations faites en Allemagne et en France à l'admirable compositeur, y a trouvé tout le plaisir qu'il espérait, et quelque chose de plus encore.... Il a été surpris et charmé par les moyens les plus simples, les plus naïfs et les plus suaves! Or, en ce temps de musique fulminante, n'est-ce pas la plus charmante et la plus imprévue des originalités ? Ainsi dérangé de ses habitudes, le public a néanmoins bientôt entrevu l'abîme qui sépare la musique dont l'ébranlement nerveux est le but final, de celle qui ne prétend qu'à l'expression poétique des sentiments, et, après s'être laissé emporter

(1) *Le Guide musical*, n° 2, du 8 mars 1855, p. 1.

dans une autre sphère par l'inspiration du compositeur, il a maintes fois par ses fréquents applaudissements, interrompu la mélodie ! Quelle que soit l'impatience que ces temps d'interruption ont donné à Berlioz, il faudra qu'il s'y résigne ; car une nouvelle foule, plus compacte et plus bruyante encore, doit se réunir à chacune des soirées qu'il nous réserve. Désormais même, tout éloge, tout appel deviennent superflus : l'*Enfance du Christ* est classée parmi les chefs-d'œuvre. (1)

Le Guide musical, moins enthousiaste, disait simplement, le mardi 22 mars : « En présence des avis si contradictoires qui se sont fait jour à l'occasion de cette œuvre, nous nous réservons de faire connaître notre opinion après la seconde exécution qui est annoncée pour aujourd'hui même. » (2)

Huit jours après, selon sa promesse, le *Guide* sortait de sa réserve et parlait ainsi :

---

(1) *Le Télégraphe*, du lundi 19 mars 1855, cité par la *Gaz. music.* de Paris, n° 12, du 25 mars, p. 94.

(2) *Le G. music*, n° 4, p. 2. Le même journal dans son n° 3, avait donné la distribution des rôles : Mlle Dobré ; Audran (le Récitant), Carman, Barielle, Depoitier, etc. Cf. *la Fr. music.* n° 13, du 1er avril (art. signé « G. O. »).

Les journaux de Paris ont retenti du succès *colossal* de l'*Enfance du Christ*, de M. Berlioz, après sa première apparition....

Ils nous avaient vanté l'unité dans la forme et dans la disposition des parties ; ils nous avaient dépeint cette trilogie comme un chef-d'œuvre de grâce naïve, tant sous le rapport de la conception que sous celui de l'harmonie et de la mélodie ; ils ont été même jusqu'à déclarer qu'elle atteignait aux dernières limites du sublime ; que M. Berlioz, arrivé tout d'un coup au point culminant où s'étaient arrêtés nos grands maîtres, Beethoven, Mozart, etc., s'était élancé dans la région de l'infini. Cette touchante unanimité de la presse parisienne à l'endroit de M. Berlioz, nous avait fait croire à une transformation complète dans la manière de cet habile artiste.

Après avoir entendu trois fois sa trilogie sacrée au théâtre, nous devons à notre grand regret avouer que notre curiosité, surexcitée de la sorte par tant de bruit, a été trompée, et le public en général avec nous.

Que l'on n'aille pas inférer de vos paroles que l'œuvre de M. Berlioz soit sans mérite ; au contraire, nous reconnaissons qu'elle renferme des parties remarquables, dans l'instrumentation surtout, en quoi se révèle le talent du compositeur. Mais qu'il y a loin de là à un véritable chef-d'œuvre, et combien sont inconsidérés ceux qui proclament M. Berlioz, un des continuateurs des grands maîtres de l'art ?

Il nous faudrait avoir sous les yeux la partition de M. Berlioz pour pouvoir en analyser tous les

détails ; c'est une tâche que nous accomplirons quelque jour, quand elle sera publiée. Mais qu'on le sache bien, nous ne sommes mu dans notre critique, par aucun sentiment hostile envers le compositeur dont nous sommes les premiers à reconnaître le haut mérite. Seulement nous ne pouvons nous résoudre à admirer *quand même* tout ce que la presse nous apporte d'ordinaire en fait de jugements plus ou moins excentriques. Ni engouement, ni dénigrement, telle est et telle sera toujours notre devise. (1)

Pendant que l'œuvre entière était applaudie en Belgique, le 18 mars, Georges Hainl diri-

(1) *Le G. mus.* n° 5 du 29 mars 1855, p. 2.

Cf. *La Gaz.music.* de Paris :

« Trois exécutions de *l'Enfance du Christ*, d'Hector Berlioz, ont eu lieu au Théâtre Royal dans l'espace d'une semaine ; trois fois le public a répondu à l'appel du célèbre artiste et salué son œuvre de vifs applaudissements. Dans le cours de ses pérégrinations qui lui ont valu tant de succès, Berlioz s'est rarement arrêté à Bruxelles. Nos amateurs ne le connaissaient guère que par ses productions, mais ils le connaissaient par son dévouement pour l'art, par sa noble persévérance qui lui a fait poursuivre à travers mille obstacles le but indiqué à ses efforts par une conviction profonde. On éprouvait pour lui la sympathie qu'inspirent les hommes de cœur dont la conscience bien plus que la perspective d'une vaine satisfaction des intérêts matériels, dirige les travaux. L'accueil qu'il a reçu a dû lui prouver que tels étaient les sentiments du public de Bruxelles à son égard... Mieux rendue, mieux comprise à chaque exécution, *l'Enfance du Christ* s'est progressivement élevée dans l'opinion, et j'ai la conviction que si Berlioz n'avait pas été rappelé à Paris pour donner ses soins à la préparation d'autres travaux, le succès de cette grande et belle

geait *la Fuite en Egypte* au Grand-Théâtre de Lyon.

Puis Berlioz, rentré à Paris, donnait le samedi-saint 7 avril, une quatrième audition, dans la salle de l'Opéra-Comique, avec le concours de M. et Mme Meillet ; Jourdan, Bussine, Planque et Delacombe. « M. Jourdan seul a été à la hauteur de la pensée du maître, » disait *la France musicale* (1) ; on lui fit répéter le solo

œuvre n'eût pas été de si tôt épuisé. » (*Gaz. mus.* n° 13. du 1er avril 1855, p. 110. *Lettre de Bruxelles*, du 29 mars).

Une lettre adressée par Berlioz, de *Paris, 14 avril 1855*, à son ami Auguste Morel, nous donne l'impression rapportée par le compositeur de son excursion à Bruxelles :

.... *Les musiciens belges m'ont fait souffrir des tortures de Huron. Ces braves artistes si bons, si patients, si accueillants, ne peuvent se décider à prendre la peine de décomposer une mesure et tout ce qui ne frappe pas le premier temps fort leur fait perdre l'équilibre. Le troisième concert seul a bien marché.*

Celui de l'Opéra-Comique, samedi dernier, a beaucoup laissé à désirer sous le rapport de l'exécution. L'orchestre seul est resté irréprochable. (D. Bernard, *Corresp. inéd.*, LXXIII, p. 224).

(1) No 15, du 15 avril 1855. D'après *la Gazette musicale*, ce concert spirituel, dont *l'Enfance du Christ* ne formait que la première partie, produisit une recette de plus de 7.000 francs (*Revue mus.*, n° 15, du 22 avril). Cf. la lettre suiv. de Berlioz à Liszt :

Le Concert de Samedi dernier à l'Opéra-Comique a été très splendide par l'auditoire et assez terne par l'exécution. La recette s'est élevée à près de six mille francs.... (La Mara, *Briefe.... an Liszt*, II, 10, pages 17-18, de (Paris, avril 1855) ; et la note précédente.

de la seconde partie ; l'orchestre, selon Escudier, était trop éloigné du public, et les chœurs un peu indécis.

D'Ortigue, qui écrivit alors un troisième feuilleton sur l'oratorio de Berlioz, faisait les mêmes observations.

..... C'est au concert spirituel de l'Opéra-Comique que l'*Enfance du Christ* de M. Berlioz a fait sa quatrième apparition à Paris. L'empressement du public à entendre cette partition qu'il a déjà appréciée et qui est classée à son rang parmi les œuvres les plus originales de l'époque, s'est traduit par une salle comble et par une recette qui a atteint le maximum. L'exécution eût été irréprochable sans un léger accident arrivé dans les premières mesures du chœur final sans accompagnement, et qui malheureusement a amené une faute beaucoup plus grave, laquelle a détruit entièrement l'effet de ce magnifique morceau. Aidé par les souvenirs de la salle Herz, le public a suivi avec le plus vif intérêt les diverses scènes de l'ouvrage.

..... Nous ne conseillerons jamais à M. Berlioz ni à tout autre de choisir la salle de l'Opéra-Comique comme toutes les autres salles de spectacle, pour soumettre un ouvrage nouveau au jugement du public. D'abord quiconque arrive dans une salle de spectacle y reste malgré lui sous l'empire des idées et des impressions du lieu. Quoiqu'il fasse, il n'écoutera qu'avec distraction

un ouvrage qui n'est pas à sa vraie place. De plus, la salle de l'Opéra-Comique, comme toutes les autres salles de spectacle, excellente pour l'exécution d'un opéra, est mauvaise pour les concerts. L'orchestre, échelonné sur la scène, va se perdre dans les frises, et, sauf les effets de masse, ne résonne que d'une manière sourde, sans relief et sans mordant dans les autres parties de la salle. On ne connaît à Paris que deux bonnes salles de concert, la salle du Conservatoire et la salle Herz, l'une propre aux grands et aux moyens effets, l'autre aux moyens seulement. Telles sont les conditions de sonorité de ces deux salles, qu'avec une exécution même imparfaite, une composition non entendue encors y sera accueillie avec la faveur qu'elle mérite, tandis que dans une salle de spectacle, et avec une exécution irréprochable, une symphonie dramatique ou une symphonie proprement dite, la plus belle du monde, sera tuée du premier coup. Les vétérans de la critique comme moi peuvent dire la pauvre figure que faisaient il y a quelque vingt ans, les fragmens des symphonies de Beethoven exécutés aux concerts spirituels de l'Opéra. C'était à ne pas les reconnaître. Tant il est vrai que ce qu'on appelle l'exécution musicale est la chose la plus trompeuse, la plus capricieuse, la plus variable. Et c'est pourtant sur cette base si solide que le public est contraint d'asseoir ses jugemens!

Avant de quitter cette partition de *l'Enfance du Christ*, sur les beautés de laquelle je ne veux pas revenir, mais qui m'a procuré une des plus vives jouissances que j'aie ressenties dans ma carrière

déjà longue de critique, me sera-t-il permis de rappeler ce que je disais ici lors de la première exécution de *la Fuite en Egypte*, qui parut d'abord détachée des deux autres parties? Ayant à parler de l'imitation dans l'art, j'en distinguais deux sortes: l'une servile, purement formelle, de contour extérieur; l'autre, plus libre d'inspiration et de sentiment (1). Je montrai que *la Fuite en Egypte* appartenait par le caractère, par la couleur, la naïveté et l'onction au style populaire et légendaire des fabliaux et des noëls, tout en remarquant que M. Berlioz était resté lui-même, qu'en nous reportant au temps passé il n'avait pas cessé d'être notre contemporain; enfin, que c'était là la vraie, la bonne imitation, celle qui n'exclut pas l'originalité, en un mot l'imitation des maîtres.

J'écrivais cela il y a quinze mois, à la date du 3 janvier 1854, jugez maintenant du plaisir que j'ai ressenti en trouvant depuis lors dans un de nos maîtres les plus respectés le passage suivant sur l'imitation dans l'art.....

Ici, d'Ortigue fait une citation extraite de la leçon d'ouverture du cours de poésie française professé par Saint Marc de Girardin en 1855 (2) : puis il termine ainsi :

(1) Voir plus haut, p. 137-138.
(2) Publiée par les *Débats* du 30 janvier 1855.

Mais, à propos de *l'Enfance du Christ*, allez voir dans la charmante église de Saint-Séverin le tableau de *la Fuite en Egypte*, de M. Signol (1), et dites-moi si le musicien et le peintre ne se sont pas rencontrés dans cette sphère d'idéalité et de poésie commune à toutes les intelligences créatrices quelle que soit la forme de l'art qu'elles cultivent, et la différence de moyenss qu'elles mettent en œuvre ; dites-moi si le musicien et le peintre ne vous semblent pas s'être donné la main et s'être inspirés l'un de l'autre. (2)

A partir de cette quatrième audition, la trilogie sacrée parut, du vivant même de Berlioz, plusieurs fois encore devant le public parisien ; et toujours elle était accueillie avec la même bienveillance.

La cinquième avait lieu, le vendredi 25 janvier 1856, à la salle Herz, dans un concert dont elle formait la deuxième partie avec des airs d'*Armide* (3).

(1) Le peintre Signol est l'auteur d'un portrait de Berlioz peint à Rome en 1831.

(2) *Journal des Débats* du 19 avril 1855

(3) La première partie se composait : 1° d'un air d'*Anacréon* (Grétry), chanté par Battaille ; 2° d'une fantaisie sur le *Trovatore,* exécutée sur le piano-mélodium d'Alexandre, par Mme Charlotte Dreyfus *(Gaz. music.)*, no 2, du 13 janv. 1856, p. 15 et n° 3, p. 22).

..... *Je donne un concert le 25 janvier chez Herz,* écrivait Berlioz à Liszt, le 31 décembre précédent ; *cette salle est la seule dont je puisse obtenir la disposition. Quand on y emploie le chœur il est presque impossible d'y employer en même temps un orchestre* complet. *Je m'en tire avec* l'Enfance du Christ, *parce que dans cette partition il n'y a que deux chœurs, et pas de trompettes, ni de cornets, ni de troisième et de quatrième bassons, ni d'ophicléides, ni d'instruments à percussion* (1)...

Ce concert, auquel prirent part M. et Mme Meillet, Depassio, Battaille, Jourdan, Noir et Toussaint « avait rempli la salle Herz », dit *la Gazette musicale* (2).

Au mois de février Berlioz donna à Weimar plusieurs concerts, après avoir dirigé la première représentation de son *Benvenuto Cellini;* à celui du 17 février, il fit entendre des fragments de *l'Enfance du Christ ;* le *Repos de la*

(1) Il y a cependant des timballes dans la 4e partie. *Briefe... an Liszt*, II, 12, p. 61-62.
(2) No 4, p. 30.

Sainte Famille fut encore dirigé par lui et chanté par le ténor Grininger à Bade, le 16 août de la même année, dans un concert au profit des inondés de France (1).

L'année suivante, en mars, la Société des orchestres, dirigée par Stern, donnait à Berlin la deuxième partie de l'oratorio, que la *la Gazette musicale* de Bœck appréciait en ces termes :

A la vérité, *la Fuite en Egypte* ne peut être placée sur la même ligne que les grandes créations de ce puissant maître ; toutefois, cette œuvre renferme tant de beautés de détail, annonce si peu de prétentions, et par cette raison est si facilement accessible à la compréhension des personnes qui ne connaissent pas Berlioz, que de tous les ouvrages de ce Beethoven français, c'est celui qui est le plus propre à être introduit dans les salles de concert de l'Allemagne. (2).

A Bade encore, le 18 août de la même année, *la Fuite en Egypte* était dirigée par

(1) *Rev. et Gaz. mus.* nos 31 et 34, des 3 et 24 août 1855, pages 250 et 275.
(2) *Rev. et Gaz. mus.* n° 13, du 29 mars 1857. p. 101 Le solo de ténor fut chanté par Otto.

le compositeur, et chantée par le ténor Eberius et les chœurs (1).

Au mois de mars 1859, au troisième concert de Société, les Berlinois couvraient d'applaudissements enthousiastes ces mêmes fragments (2).

Peu après, le samedi-saint 23 avril, la sixième audition intégrale de *l'Enfance du Christ* avait lieu à l'Opéra-Comique toujours sous la direction de Berlioz, formant la première partie d'un concert spirituel où l'on entendait des fragments de *Damnation de Faust* (fin de la deuxième partie). M. et Mme Meillet, Jourdan, Belval (Hérode), Battaille, Noir et Toussaint, ainsi que Brunot, Petiton et Prunier, pour le trio des Ismaëlites, apportèrent teur concours à cette solennité (3).

(1) *Revue et Gaz. mus.*, nos 31 et 35, des 9 et 30 août 1857, pages 261 et 181 : « Les chœurs ont bien fait sentir la grâce naïve et la divine tendresse. » (Lettre du 16 août).

(2) *Revue et Gaz. mus.* n° 13, du 17 mars 1859, p. 107.

(3) *Revue et Gaz. mus.* n° 18 du 1er mai 1859, pages 141-142.

Paris, 28 avril 1859.

Mon très cher ami,

Tout malade que je suis, j'ai encore la force de ressentir une grande

Deux mois plus tard, Berlioz lui-même se rendait à Bordeaux diriger *Roméo* et *l'Enfance du Christ*, au moins en partie (1).

Pendant les trois années qui suivent, *la Revue musicale* n'indique pas une seule audition intégrale ou partielle, ni en France ni à l'étranger. Ce n'est que le 8 février 1863, au quatrième concert de la Société nationale des beaux-arts, que nous retrouvons Berlioz conduisant « avec cette autorité et ce prestige de maître que les plus rebelles subissent » (2), *la Fuite en Egypte*, l'ouverture du *Carnaval romain* et *l'Invitation à la Valse*. « Les chœurs

---

*joie de vos nouvelles. Votre lettre m'a ranimé. Elle m'a surpris au milieu des tracas d'un concert spirituel que j'ai donné samedi dernier au théâtre de l'Opéra-Comique. L'*Enfance du Christ *y a été mieux exécutée qu'elle n'*avait *encore pu l'être. Le choix des chanteurs et des musiciens était excellent.*

(Lettres intimes, publ. par Ch. Gounod).

Je me force pourtant à vaincre ma faiblesse, écrivait-il à Morel, le 18 mars 1859, *pour organiser un concert spirituel à l'Opéra-Comique, le samedi-saint. Il faut gagner de l'argent et, ce jour-là, je suis à peu près sûr de remplir la salle. Ce pauvre Louis, qui n'a jamais rien entendu de moi, sera au moins cette fois à Paris. (*D. Bernard, *Corresp. inéd.* XCVI, p. 264)

(1) *Revue et Gaz. music.*, n° 24, du 12 juin 1859, p. 198 : Cf. p. 107.

(2) *Revue et Gaz. music.*, n° 7, du 15 février 1863, p. 50.

eux-mêmes, constatait *la Gazette*, jusque-là insuffisants, se sont mis à chanter juste, en mesure, et avec une remarquable intelligence des nuances et de la pensée de l'auteur... On a redemandé le *Repos de la Sainte Famille*, et il a été redit avec autant de charme que la première fois par Warot, par l'orchestre et par les chœurs. » (1).

Berlioz, à quelque temps de là, faisait un nouveau voyage à Weimar, et à Lœwenberg où l'orchestre du prince de Hohenzollern-Hechingen exécutait *Roméo* et *Harold* ; et de retour à Paris, il écrivait aussitôt à *son Altesse sérénissime :*

.... *Je n'entendrai plus de musique jusqu'au 15 juin, époque à laquelle je dois aller diriger l'exécution de l'*Enfance du Christ, *à Strasbourg.* (2)

(1) *Revue et Gaz. music.* n° 7, du 15 février 1863. p. 50.

(2) *Pages inéd. de la Corresp. de H B* , publ. par J. Van Santen Kolff (*Guide musical*, 18 janvier 1891). Cf. *Lettres intimes* : de *Paris, 9 mai 1863* :

*Je pars le 15 juin pour Strasbourg, où je vais diriger l'*Enfance du Christ *au festival du Bas-Rhin le 22.*

De cette exécution qui eut lieu le 22 juin, Berlioz rendait compte dans la lettre suivante à son vieil ami Ferrand :

Paris, 27 juin 1863.

Cher ami,

*J'arrive de Strasbourg moulu, ému.... L'*Enfance du Christ, *exécutée devant un vrai* peuple, *a produit un effet immense. La salle, construite* ad hoc *sur la place Kléber, contenait huit mille cinq cents personnes, et néanmoins on entendait de partout. On a pleuré, on a acclamé, interrompu involontairement plusieurs morceaux. Vous ne sauriez vous imaginer l'impression produite par le chœur mystique de la fin :* « *O mon âme !* » *C'était bien là l'extase religieuse que j'avais rêvée et ressentie en écrivant. Un chœur sans accompagnement de deux cents personnes et deux cents cinquante jeunes femmes, exercés pendant trois mois. On ne connaît pas ces choses là à Paris. Au dernier* Amen, *à ce* pianissimo, *qui semble se perdre dans un*

lointain mystérieux, une acclamation a éclaté à nulle autre comparable; seize mille mains applaudissaient. Puis une pluie de fleurs... et des manifestations de toute espèce. Je vous cherchais de l'œil dans cette foule.

J'étais bien malade, bien exténué par mes douleurs névralgiques... il faut tout payer.. (1).

La Revue musicale, dès le 8 juin, publiait une relation détaillée de ce festival où Berlioz avait été porté en triomphe, où le compositeur français avait été l'objet d'une manifestation internationale comme l'art seul peut en provoquer.

Accueilli à son arrivée au pupitre directorial par une triple sonnerie de fanfares, ce qui, en Allemagne, l'inventrice de cette forme d'ovation, équivaut au grand triomphe des anciens Romains, et par les acclamations de son immense auditoire, M. Berlioz a paru vivement touché de cet éclatant hommage que lui rendaient à la fois le public et les artistes. A mesure que l'œuvre avançait l'admiration de l'auditoire allait croissant, et bientôt

(1) *H. B., Lettres intimes,* publiées par Ch. Gounod. Cf *Mémoires,* II, pages 389-390.

chaque morceau avait sa salve de bravos... L'exécution a été parfaite... (1)

Elle avait été confiée aux artistes : Morini (le récitant) ; Battaille (le père) ; Lutz (Saint-Joseph); et à plusieurs amateurs; Mlle Scheffer (Marie) ; Klein (Hérode) ; Nessler (Polydorus). Le trio instrumental était exécuté par Krüger, « le remarquable harpiste de Stuttgart » ; Rucquoy et Prédigan. Les chœurs étaient composés d'amateurs et de dames de la ville, et « l'orchestre formidable, » de « l'excellente phalange du théâtre renforcée d'artistes, d'amateurs de Strasbourg, de Bâle, de Colmar, de Mulhouse, etc. » La « victoire » avait été « préparée par M. Liebe ».

Des *hurrah* enthousiastes, des cris répétés de *vive Berlioz !* accueillirent l'œuvre du musicien français, qui fut invité à se rendre à Kiehl où des musiques militaires badoises vinrent le saluer, tandis que les canons des

(1) *Le Courrier du Bas-Rhin*, cité par la *Revue et Gaz. music.*, n° 26, du 28 juin 1863, pages 203-204.

forts allemands tiraient des salves en son honneur !

L'année suivante, le 3 avril, *la Fuite en Egypte* était accueillie au Conservatoire « par cet auditoire de connaisseurs, avec un véritable enthousiasme, qui s'est traduit par de nombreuses salves d'applaudissements. (1)

En février 1865, le même fragment était, pour la troisième fois, applaudi à la société des amateurs de Berlin (2) Le lundi 31 juillet, nouvelle audition à Bade, avec Jourdan.(3)

Deux ans plus tard, à Lausanne, sous la direction de Kœlla, *l'Enfance du Christ*, en entier, était chantée le 6 mars, au concert de la société Sainte-Cécile, avec « le plus grand succès.» (4)

Cette audition semble être la dernière donnée du vivant de Berlioz.

(1) *Rev. et Gaz. mus.*, nº 15, du 10 avril 1864, p. 118. Le solo était chanté par Léon Achard, de l'Opéra-Comique. Cf. H. B., *Mém.*, II, 389.

(2) *Rev. et Gaz. mus.*, nº 10 du 3 mars, p. 79.

(3) *Rev. et Gaz. mus.* nº 33, du 15 août, p. 265. Le 1er avril, Warot avait chanté le solo dans *la Fuite en Egypte*, au Conservatoire.

(4) *Rev et Gaz. mus.*, nº 12 du mars 1867, p. 95.

Le 24 avril 1869, un mois après sa mort, un chœur avec orchestre de *l'Enfance du Christ* était exécuté à Bordeaux. (1)

Au festival du mardi 22 mars 1870, il était bien naturel de faire entendre un fragment de l'œuvre la plus populaire peut-être de Berlioz, — à cette époque ; on choisit le *duo* de Joseph et Marie, qui fut chanté par Faure et Mme Carvalho. Puis les concerts populaires senparent de la partition peu à peu ; le public qui l'avait oubliée ou l'ignorait, fait ou refait, fragment par fragment, connaissance avec elle.

Le Conservatoire l'inscrit à ses programmes du vendredi-saint et du dimanche de Pâques, 29 et 31 mars 1872 (solo chanté par Bosquin).

Au Châtelet, M. Colonne faisait entendre, le 7 décembre 1873, le trio instrumental, et rendait enfin au public *l'Enfance du Christ* tout entière, les 10 et 17 janvier 1875. Le succès de ces deux auditions fut alors général et enregistré par tous avec plaisir. Si, parmi les jour-

(1) *Rev. et Gaz. mus*, n° 19, du 2 mai.

naux de musique, *le Ménestrel* en parlait à peine, et seulement le 24 janvier (1), comme d'un fait divers sans grande importance, M. Adolphe Jullien, au contraire, consacrait à cette restitution, une étude dans *la Revue et Gazette musicale* (2), et les critiques des feuilles quotidiennes en occupaient presque toutes assez longuement. M. Victorin Joncières, wagnérien de la première heure, grand admirateur d'Offenbach et anti-berliozien décidé, M. V. Joncières lui-même écrivait alors dans la *Liberté* :

M. Colonne vient d'avoir l'excellente idée de donner à la dernière séance du Châtelet l'*Enfance du Christ*, l'*oratorio* de Berlioz.

Ce pauvre Berlioz! comme il eût été heureux s'il avait pu voir l'empressement du public pour entendre son œuvre, lui qui fut abreuvé pendant son existence du dédain injuste de ses contemporains. Cela a malheureusement été pour ainsi dire de tout temps : on n'accorde aux hommes de génie et de talent la place qu'ils méritent qu'après

(1) *L'Art musical* (1875, p. 23) est encore plus laconique : quatre lignes à peine : « On a constaté la faiblesse des chœurs. »

(2) *Rev. et Gaz. music.* du 17 Janvier 1875. Cette étude se trouve dans *H. B. la vie et le combat* pages 113-122, ainsi que dans le beau volume intitulé : *H. B. Sa vie et ses œuvres*, pages 226-228.

leur mort. Berlioz le savait si bien que, pour mettre à l'épreuve l'ignorance du public, si prompt à se prononcer sur la valeur des œuvres d'art, il eut recours à un stratagème, renouvelé de Michel-Ange, et qui lui réussit comme il avait réussi jadis au grand sculpteur (1)....

La forme... archaïque de certains morceaux se prêtait d'ailleurs à la ruse de Berlioz. Il régna dans cetie trilogie sacrée un charme et une simplicité parfaitement appropriée au sujet.

La seconde partie... est celle qui séduit le plus, il y a là une délicieuse mélodie, *le Repos de la Sainte Famille*, qui a la grâce naïve d'une toile du Pérugin.

L'espace me manque malheureusement pour apprécier comme il conviendrait cette belle œuvre qui, dans certains passages, peut soutenir la comparaison avec les plus parfaits modèles de l'art religieux au XVIIIe siècle. Moins solide de trame que les oratorios de Bach et de Hændel, elle l'emporte sur eux par le côté expressif et humain. C'est à ce titre qu'elle nous paraît digne d'intéresser ceux qui cherchent dans la musique autre chose que la satisfaction de l'oreille et de l'intelligence, et lui demandent aussi d'émouvoir le cœur. Mme Galli-Marié, MM. Prunet, Taskin, Louis et Maris ont très bien chanté les *soli*. Les chœurs ont laissé un peu à désirer de la part des hommes. Quant à l'orchestre, il a été tout à fait re marquable.

(1) Voir plus haut, Ch. I, pages 7 et suiv.

M. Colonne, qui nous a rendu ce bel ouvrage, à peu près inconnu de la génération actuelle, mérite des éloges sans restriction (1).

Au *Figaro*, nous retrouvons J.-B. Jouvin, caché alors sous le pseudonyme de « Bénédict ». Il rappelle d'abord la première audition « au commencement de l'année 1855.., dans la journée dans la salle de l'Opéra-Comique », aligne quelques lieux communs sur Berlioz, puis, abordant *l'Enfance du Christ* :

En écoutant les premières mesures, écrit-il,...., dans la salle du Châtelet transformée en salon de concert, j'abordais une région musicale vierge pour moi de toute impression, à un morceau près, le *solo* angélique qui termine la deuxième partie de l'oratorio :

Les sacrés voyageurs ....
....

A part cette inspiration, de la beauté la plus parfaite, de la pureté la plus suave, ma mémoire n'avait rien gardé de l'effet produit sur un auditoire parisien de la première audition de *l'Enfance du Christ*. En revanche, je n'ai eu qu'à interroger mes souvenirs pour me rendre présents certains détails qui concernent l'exécution *matérielle* de la partition,

(1) *La Liberté*, du lundi 18 janvier 1875.

mais l'œuvre en elle-même n'avait laissé d'autre trace, — je l'avoue avec une franchise qui ne m'a jamais rien coûté — que des préventions absolument défavorables. J'en excepte toujours le tableau raphaëlesque du sommeil de Jésus dont je viens de parler.

La première partie de la trilogie sacrée comprend deux tableaux antithétiques : le *Songe d'Hérode* et l'*Etable de Bethléem*. L'orchestre, dans la première de ces deux pages, peint la marche dans l'ombre, des soldats romains qui gardent, contre la terreur de ses insomnies, le « roitelet juif », comme ils le désignent avec mépris. Le pas de plus en plus accentué des soldats par les contre-basses, est tout d'abord d'un effet pittoresque et saisissant. Il y a dans cette introduction un travail d'orchestre excellent. J'ai besoin d'entendre de nouveau la symphonie du songe royal pour en avoir une idée nette. L'audition de ce songe m'a fatigué sans résultat. Je comprends l'intention du compositeur : il a voulu *noter* pour exprimer le cauchemar du roi des Juifs, les deux vers d'Horace et ce *songe de malade* dans lequel on ne distingue *ni pieds ni tête*, mais seulement des *formes confuses*.

La scène entre Hérode et les devins a bien l'énergie sombre de la situation : rien de plus diabolique que la petite *symphonie des esprits*. Dans ces arpèges des violons fouettés à l'aigu, il me semble voir des démons interrogés s'enfuir en décrivant des spirales.

La scène de l'étable est écrite avec une simplicité touchante. On sent planer et circuler, invisi-

bles et murmurants, des groupes d'anges au-dessus de la « pauvre famille » sans autre abri qu'une étable en ruines, en attendant que le christianisme triomphant lui donne pour demeure la terre et les cieux, et que le pinceau d'un Raphaël traduisant les Evangiles divinise ce groupe de trois misérables en « Sainte Famille. »

O mon cher fils, donne cette herbe fraîche, est une douce cantilène dite par Marie. La voix de Joseph, ajoute son onction grave à ce cantique d'ineffable tendresse maternelle. Puis les voix invisibles, gardiennes vigilantes du divin berceau, ordonnent au charpentier de fuir en Egypte..... Ce chœur aérien, ou susurrement d'en haut qui enveloppe les voix de Marie et de Joseph, produisent un grand, un délicieux effet.

Effet qui le cède pourtant au *solo* du récitant : *les pélerins étant venus en un lieu de belle apparence*, etc. Ce récit, pour voix de ténor, dont le chant est dit d'abord par l'orchestre est, sans comparaison aucune, la page toute divine d'une œuvre consacrée à l'enfance de l'enfant divin. Accent, mélodie, harmonie, instrumentation, tout cela, dans une couleur *archaïque*, est absolument neuf. C'est un *véritable paysage en musique*; l'âne paît, l'enfant dort, les voyageurs sommeillent, et les « anges du ciel » agenouillés sur un rayon d'or, couvent de leurs ailes et bercent de leurs cantiques le sommeil de ce roi des cieux vagabond sur la terre, dont la nudité est riche de pardons et de bénédictions. Cette scène, avec ce groupe et ce paysage, apparaît, comme une toile de maître, dans la voix du récitant qu'encadre le savant orchestre de Berlioz.

Il faut citer dans la troisième partie de l'*Enfance du Christ*, un petit épisode instrumental du trio pour deux flûtes accompagnées par la harpe. Ce trio a été bissé comme l'avait été le sommeil de Jésus. L'œuvre se termine par un chœur d'un beau caractère, sans l'intervention de l'orchestre... Ce chœur mystique est la *moralité* du mystère qui a donné au monde l'enfant-Dieu..... (1).

Le critique musical du *Temps*, M. Johannès Weber, à la fin d'un long feuilleton consacré en grande partie au nouvel Opéra et à une reprise du *Caïd*, voulait seulement « constater le succès de l'*Enfance du Christ* aux concerts du théâtre du Châtelet. »

Depuis que Berlioz, ajoute-il, avait fait entendre son œuvre pour la première fois dans la salle de l'Opéra-Comique (2) en 1854, elle n'avait pas été exécutée en entier (3). La deuxième partie..... a paru assez souvent sur le programme des concerts du Conservatoire (4) : un trio instrumental de la troisième partie a été joué parfois dans les concerts de musique de chambre ; ce fut tout.

Il fallait que Berlioz fût mort et que les préven-

(1) *Le Figaro*, du mardi 19 janvier 1875.
(2) Erreur déjà commise par Jouvin.
(3) Autre erreur. Voir ci-dessus, pages 217 et suiv.
(4) Voir ci-dessus, pages 254 et suiv.

tions contre sa musique disparussent assez pour qu'on rendît pleine justice à une œuvre qu'il regardait avec raison comme une de ses meilleures. Après le succès obtenu aux concerts du Châtelet, l'*Enfance du Christ* gardera sa place dans le répertoire des oratorios qu'on devra faire entendre au public.

L'orchestre et les chœurs de M. Colonne ne méritent que des éloges. Mme Galli-Marié a très bien dit le rôle de Marie, et M. Taskin s'est fait remarquer dans plusieurs parties des rôles d'Hérode et de Joseph (1).

M. Ernest Reyer, successeur de Berlioz et de d'Ortigue au *Journal des Débats*, manifestait cependant quelque mécontentement :

M. Colonne, écrivait-il le vendredi 15 janvier,... me fit l'honneur de venir m'annoncer, il y a une quinzaine de jours, son intention de faire exécuter l'*Enfance du Christ*, de Berlioz, et voulut bien me consulter sur le choix des interprètes. Je lui désignai immédiatement Mlle Nilson ou Mme Carvalho, M. Faure, M. Gailhard, M. Duchesne et M. Bouhy, en ajoutant que, s'il trouvait des artistes supérieurs à ceux-là, il ne devait pas hésiter à solliciter leur concours.

M. Colonne éprouva sans doute quelque difficulté à composer son programme d'après les

(1) *Le Temps*, du mardi 26 janvier 1875.

indications que je lui avais données, et il s'adressa alors à Mme Galli-Marié, à M. Prunet, à M. Taskin et à deux jeunes gens, élèves du Conservatoire, comme M. Taskin, et non couronnés. Avec ces noms-là (je fais cependant exception pour Mme Galli-Marié, bien que le genre de voix de cette artiste, musicienne excellente, ne convienne guère à l'interprétation du rôle qui lui était confié, celui de la vierge Marie), donc, avec ces noms-là, le résultat du concert, au point de vue de l'insuffisance de l'exécution, n'était pas douteux pour moi. La dernière fois que j'entendis l'*Enfance du Christ*, sous la direction de Berlioz, il y a bien des années déjà, les parties soli de cette admirable trilogie sacrée étaient chantées par M. et Mme Meillet, M. Battaille et M. Jourdan; M. Battaille remplissait les deux rôles d'Hérode et du père de famille, écrits pour la même voix. C'était parfait. Et le souvenir des émotions de cette soirée m'en est resté si net, si vivant, que j'ai hésité à me rendre dimanche au concert du Châtelet, sachant bien ce qui m'y attendait. J'y suis allé pourtant.

M. Colonne a le désir de bien faire et il est doué, comme chef d'orchestre, de certaines aptitudes que je ne lui conteste pas. Mais il n'a pas pris le temps d'étudier l'œuvre complexe et pleine de minutieux détails qu'il était chargé de faire exécuter. Il n'en a rigoureusement saisi ni les nuances, ni le caractère, ni les mouvements, et si plusieurs morceaux ont littéralement enthousiasmé le public, d'autres, en revanche, n'ont pas été compris et ne pouvaient pas l'être ; je citerai seulement l'air d'Hérode, d'une incomparable beauté

et ce duo si émouvant, si dramatique, entre la vierge Marie et Joseph..., dans lequel aucune progression n'a été suivie, ce qui veut dire que d'un bout à l'autre, il a été chanté avec la même monotonie et dans le même mouvement.

Maintenant, si les rôles d'Hérode et du père de famille.... peuvent être chantés par le même artiste, il ne saurait en être ainsi de ceux d'Hérode et de Joseph, l'un étant écrit pour une voix de basse et l'autre pour une voix de baryton. Je ne m'explique donc pas comment M. Colonne a pu confier ces deux rôles si différents à un même chanteur.

Deux chœurs très importants ont dû être coupés, sans doute parce qu'ils sont très difficiles et que le temps a manqué pour les apprendre, le chœur *Que de leurs pieds meurtris on lave les blessures*, et celui qui vient après le trio instrumental.

Voilà la vérité sur l'exécution de l'*Enfance du Christ* au Châtelet. M. Colonne me trouvera peut-être un peu sévère, mais l'estime que j'ai pour son talent et ma profonde admiration pour Berlioz me serviront d'excuse auprès de lui (1).

Depuis cette époque, M. Colonne a donné dix autres auditions complètes de *l'Enfauce du Christ,* les :

9 et 16 janvier 1881, avec Mlle Vergin (de-

(1) *Journal des Débats*, du vendredi 15 janvier 1875

puis Mme Colonne) : MM. Bolly (le Récitant) ; Vernouillet (Hérode) ; Lauwers (St Joseph) ; Crépeaux (le Père de famille), Dethurens et Devineau (1).

4, 11, 18 décembre 1892 et 8 janvier 1893, avec Mlle de Montalant (Mme Auguez), et MM. Warmbrodt, qui tient le rôle du récitant avec une perfection idéale : Fournets, Manoury, Douaillier et Gallois (le trio instrumental par MM. Roux, Cantié et Mme P. Celmer.

En écoutant cette œuvre si pittoresque, dit un rédacteur du *Ménestrel*, M. H. Barbedette, je ne pouvais m'empêcher de formuler en moi-même le vœu que j'avais si souvent exprimé en entendant *la Damnation de Faust* : il faudrait à ces œuvres une mise en scène, une figuration, et rien ne serait plus facile que de le faire pour *l'Enfance du Christ*..... On fait cela en Allemagne pour certains oratorios, pourquoi n'essaierait-on pas en France ? Cela coûterait cher, il est vrai, et ce serait peut-être difficile de figurer « l'âne paissant » (2).

La semaine suivante, un confrère de M. Bar-

(1) Voir dans *le Ménestrel*, du 16 janvier, p. 55, l'article très élogieux signé A. M. (Auguste Morel).

(2) *Le Ménestrel*, n° 50 du 11 déc. 1892, p. 397. Cf. Noël et Stoullig, *Annales du Théâtre et de la Musique*, 1892, p. 511-513.

bedette, M. Amédée Boutarel, était « obligé de constater, d'une part, l'insuffisance de la donnée littéraire, dont la conséquence est le manque de cohésion des scènes, d'autre part, le caractère un peu faible et monotone de la musique aux endroits précis où le texte devient insignifiant » (1).

Huit jours plus tard, M. Barbedette de nouveau écrivait qu'il ne manque à *l'Enfance du Christ*, « pour resplendir de tout son éclat, qu'un cadre autre que celui d'une bruyante salle de théâtre » (2).

M. Colonne reprenait encore la trilogie sacrée les 23 et 30 décembre 1894, avec M[me] Auguez de Montalant, et MM. Engel, Fournets, Bérard, Nivette et Cheyrat.

Enfin, les vendredi saint 29 avril et dimanche 22 décembre 1895 avec la même artiste dans le rôle de la Vierge, et MM. Warmbrodt,

(1) *Le Mén.*, n° 51, du 18 déc. 1892, p. 405.

(2) *Le Mén.*, n° 52, du 25 déc., p. 412. Le 15 janvier 1893, M. Boutarel se bornait à résumer l'article de d'Ortigue cité plus haut, et y copiait les quelques vers provençaux qu'on peut lire à la p. 208.

Vals, Auguez, Nivette et Dantu (le trio par MM. Cantié, Selmer et Mme Provinciali-Celmer).

La trilogie sacrée de Berlioz, aux Concerts du Châtelet a donc eu, depuis 1875, douze exécutions complètes.

Au Conservatoire, *la Fuite en Egypte* était exécutée les vendredi et samedi saints, 23 et 24 mars 1883, avec le concours de M. Escalaïs, et les dimanches 22 et 29 mars 1885, avec M. Bosquin.

Chez Pasdeloup qui, le 26 décembre 1875, avait fait entendre l'ouverture de *la Fuite en Egypte* et le trio (par MM. Brunot, Lefebvre et Carillon), la seconde partie et des fragments de *l'Arrivée à Saïs*, étaient inscrits au programme du vendredi saint 30 mars 1877, chantés par MM. Caisso, Gailhard (St-Joseph), Menu (le Père de Famille) et Mlle Howe ; le trio par les mêmes que ci-dessus.

La Fuite en Egypte apparaît encore : au Châtelet, le 9 avril 1882, avec M. Bolly ; le

9 décembre 1888 avec M. Vergnet; le 27 mars 1891 (vendredi-saint) avec M. Warmbrodt, bissé à l'unanimité; le 13 janvier 1889 et le 26 avril 1891, avec MM. Vergnet et de Latour, aux concerts Lamoureux. Quant au *Repos de la Sainte Famille* seul, il est redit une quantité innombrable de fois : au Châtelet, le 23 novembre 1883 par M. Engel; les 13 janvier 1889 et 26 janvier 1890, par M. Vergnet; le 4 avril au Cirque d'hiver par Talazac ; le 27 mars 1891 ; le 15 avril 1892 au concert spirituel de l'Eden (par M. Warmbrodt) ; enfin au Châtelet de nouveau, à la mémorable soirée du vendredi saint 3 avril 1896, pendant laquelle M. Catulle Mendès essaya vainement de conférencier sur l'œuvre même de Berlioz, le solo de ténor fut chanté par M. Cazeneuve, qui n'a pu y faire oublier M. Warmbrodt.

M. Lamoureux dirigeait le même fragment, le vendredi saint 11 avril 1890 (avec Talazac) ; le 26 avril de l'année suivante ; les 6 et 13 novembre 1892 (avec MM. Mauguière et De-

laquerrière) ; 23 décembre 1894 au Cirque d'Hiver (avec M. Delaquerrière); enfin le 13 novembre 1895, avec M. Mauguière.

En outre, on entendit *le Chœur des Bergers* seul au festival-Berlioz du 8 mars 1885 (dirigé par M. Colonne) et l'ouverture au festival populaire donné par M. Lamoureux le 6 mai 1894, dans la salle du Trocadéro. (1)

Le fragment qui, après *le Repos de la Sainte Famille* a obtenu le plusde succès dans les concerts, est le trio pour deux flûtes et harpe. On l'entendit, le 2 mars 1875, au concert donné, salle Erard, par la *Société classique* (MM. Taffanel, Donjon et Prumier); puis le 20 novembre 1881 aux *Nouveaux Concerts* du Cirque d'été (dirigés par M. Broustet), par MM. Mouret, Goujon et Boussagol ; au deuxième festival Berlioz, le 18 du mois suivant au Châtelet, par MM. Cantié, Corlieu et Franck ; le 23 septembre 1883, par MM. Ferroni, Lefeb-

(1) M. Lamoureux a fait encore applaudir l'ouverture de *la Fuite en Egypte,* le 3 avril 1896 au Cirque d'Eté, et le 20 mars 1897, au Queen's Hall de Londres.

vre et Franck (au festival populaire du Trocadéro, sous la direction de Pasdeloup); enfin les 27 novembre 1887 et 2 février 1890, aux Concerts-Lamoureux; le 26 janvier 1890, au Châtelet et le 17 avril 1896 à la salle Poirel, à Nancy, par MM. Selmer, Balleron et Mme P.-Celmer, sous la direction de M. Colonne.

En province, *l'Enfance du Christ* était chantée deux fois (les 1er et 10 mars 1887) dans la salle de l'Alhambra de Bordeaux, sous la direction de M. Gésus, par Melle Soubirou et MM. Dutrey, Ramat et l'abbé Sursol (Saint-Joseph). Ces deux auditions, qui eurent un très grand succès, étaient données au profit de la souscription pour élever un tombeau au cardinal Donnet (1). A Lyon, en janvier 1894,

(1) Voir *la Gironde*, de Bordeaux, des 7 et 26 janvier, 3 et 12 mars 1887. Dans le compte-rendu de la première audition, le rédacteur musical, M. Paul Lavigne, rapportait l'anecdote suivante :
« Quand Berlioz vint à Bordeaux, il y a trente ans, faire « executer la *Fuite en Egypte*, il s'écria tout-à-coup : « Premier « hautbois, levez-vous ! » M. Delattre se leva tout hésitant : « Je « vous félicite, Monsieur ! Vous venez d'exécuter votre partie « avec une perfection que je n'ai jamais obtenue à Paris de nos « meilleurs hauboïstes ».

des fragments de la deuxième partie obtenaient également le plus grand succès, chantés au deuxième concert du Conservatoire par M. Cretin-Perny (1).

En Angleterre, la partition de Berlioz jouit d'une faveur assez marquée. Le 30 décembre 1880, Charles Hallé en donnait une première audition au Free Trade Hall de Manchester, avec Mlle Edith Santley et MM. Llyod, Santley et Foli ; puis une deuxième, deux mois plus tard, avec les mêmes artistes (à son troisième concert de Saint-James Hall, le 26 février 1881) (2). Le vendredi 23 janvier 1885, le même chef d'orchestre en dirigeait une nouvelle « performance » dans la même salle, avec Mme Carlotta Elliot, et MM. Lloyd, Santley et Hilton.

L'année suivante, M. Manns la reprenait

(1) *Le Ménestrel*, du 28 janvier 1894, p. 32.
(2) *The Athenaeum*, nos 2776 et 2784, des 8 janvier et 5 mars 1881, pages 63 et 347. Cf. *Annual Register*, 1881, p. 463, et 1885, p. 113-114 ; *the Academy* ; n° 462 du 12 mars 1881, art. de J. S. Shedlock : *B'.s « Childhood of Christ »*, 198 ; et n° 665, du 31 janvier 1885, p. 88 ; *le Guide mus.*, n° 5, du 29 janvier 1885, p. 41.

avec le plus grand succès aux Samedis du Crystal Palace, le 20 novembre : elle était interprétée, dans la nouvelle traduction de « M. H. », « bien supérieure, dit *l'Athenæum*, à celle des frères Forsyth, qui était employée auparavant, » par Mlle Mary Davies et MM. Piercy, Santley, Hilton et Stanley-Smith (1).

Le 26 décembre 1889, les élèves et les professeurs du *Royal College of Music* exécutaient à leur tour « cette œuvre charmante que les sociétés chorales négligent d'une façon tout à fait inexplicable ». (2) Les soli furent chantés par Mlle Marie Richardson et MM. John Sandbrook, Samuel Musson, etc., sous la direction de M. Villiers Stanford.

(1) *The Athenaeum*, n° 3083, du 27 nov. 1886, p. 715.

(2) *The Athenaeum*, n° 3238, du 16 nov. 1889, p. 681. Cf. n° 3214, du 28 déc., p. 903 : *L'Enfance du Christ*, dit en résumé l'auteur anonyme du compte-rendu de cette audition, « n'a pas atteint sa popularité dans notre pays » parce que « les idées des amateurs anglais concernant la musique sacrée sont rigides ». « Le chœur final, « *ô mon âme*, » ajoute-t-il, contient des trivialités qui seraient plutôt à leur place dans un livret d'opéra-comique. » (?) Il cite en outre, une audition qui aurait été donnée sous la direction de M. Cummings, par la *Sacred Harmonic Society*.

Enfin au festival de Chester, du 22 au 24 juillet 1891.

En dehors de l'Angleterre, on signale encore à l'étranger les auditions de Hanovre (décembre 1885) (1) ;

Celle du dimanche 21 février 1888, au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, sous la direction de M. Joseph Dupont (2) ;

(1) *The Athenaeum*, nº 3038, du 16 janvier 1886.

(2) *L'Enfance du Christ* n'avait pas été réentendue à Bruxelles depuis 1855. La distribution était confiée à Mlle Morani (de C..) et à MM. Engel, Dubulle, Heuschling et Seuille. Le trio pour harpe, flûte et clarinette (*sic*) était confié à Mlle A. Regis et à MM. Anthony et Fontaine. (*Le Guide mus.*, nºs 6 du 11 févr. p. 44; cf. nº 7 du 18, pages 49-52) « Le succès, pour avoir été très vif, disait le même journal nº 8, du 25 (pages 62-63), a été plutôt un succès d'artistes qu'un succès de masse. On pouvait croire que le public en ces dernières années, avait fait un progrès sensible. Pas du tout ; il est toujours de trente ans en retard sur le siècle. Berlioz est encore un incompris... voire même un inconnu. Un « amateur », à nos côtés demandait à sa voisine de quelle nationalité était ce compositeur et mieux que cela. J'ai eu la rare fortune de recueillir un carnet-programme où un abonné, et non des moins influents, du théâtre de la Monnaie, avait pendant le concert insévit ses impressions comme un simple reporter. Le malheureux ! Confondant Berlioz et de Bériot, ses notes se trahissent la constante préoccupation de retrouver dans l'orchestration des traits rappelant le « Roi du violon » ! « C'est égal, me disait-il à la sortie, j'aime mieux son troisième concerto ! C'est plus chantant ! »

« Feux et tonnerres ! se serait écrié Berlioz ! »

Celle donnée sous la direction de M. Léopold Ketten, dans la salle de la Réformation à Genève, avec le concours de Mme Ketten, et de MM. Imbart (lequel avait déjà interprété *le Repos de la Sainte Famille* au Conservatoire) ; Auguez et les élèves du Conservatoire (12 février 1892) (1).

Des exécutions partielles ont eu lieu, en outre, au festival Berlioz à l'Institut Peabody de Baltimore *(la Fuite en Egypte)*, le 17 février 1892, sous la direction de M. Hamérik, et en Italie (2).

---

(1) *Le Ménestrel,* du 28 février 1892, p. 71.

(2) *Le Ménestrel,* du 8 avril 1894, p. 109. *Le Ménestrel* annonçait le 20 mai 1894 (p. 158) que la *Société orchestrale romaine* avait « formé le projet de faire connaître à son public, *l'Enfance du Christ* dont la traduction sera faite par M. Gentili, aidé de M. Ettore Pinelli. » M. Gentili avait déjà traduit *Lélio* et *Faust*. *La Gazzetta musicale di Milano*, ne dit rien à ce sujet, et ce projet ne semble pas avoir été mis à exécution par les dévoués admirateurs transalpins de Berlioz.

M. Hugues Imbert (dans *l'Indépendance musicale et dramatique*, nos 11-12 des 1-15 août 1887) signalait cependant, il y a plus de dix ans, M. Buonamici, partisan de Wagner et de Berlioz, comme dirigeant « une société chorale qui a exécuté avec succès des fragments de *l'Enfance du Christ*. » (Art. sur *la Musique en Italie*, p. 335).



CONCLUSION

CONCLUSION



L'*Enfance du Christ*, cette « gerbe des fleurs mélodiques les plus suaves, » comme l'écrivait Henri Heine (1), fut l'un des derniers grands ouvrages de Berlioz. Elle marque une étape dans l'évolution musicale du compositeur qui, en 1858, écrivait au *Post-scriptum* de ses *Mémoires* :

Plusieurs personnes ont cru voir dans cette partition un changement complet de mon style et de ma manière. Rien n'est moins fondé que

---

(1) Cité par M. E. Reyer dans son discours prononcé, le 17 octobre 1886, à l'inauguration de la statue de Berlioz à Paris. Remarquons en passant que la trilogie de Berlioz a été omise dans la liste des œuvres du maître énumérées sur le socle de cette statue.

cette opinion. Le sujet a amené naturellement une musique naïve et douce, et par cela même plus en rapport avec leur goût et leur intelligence, qui, avec le temps, avaient dû en outre se développer. J'eusse écrit l'Enfance du Christ *de la même façon il y a vingt ans.*

Et plus loin, ce passage souvent cité :

Les qualités dominantes de ma musique sont l'expression passionnée, l'ardeur intérieure, l'entraînement rhythmique et l'imprévu. Quand je dis expression passionnée, cela signifie expression acharnée à reproduire le sens intime de son sujet, alors même que le sujet est le contraire de la passion et qu'il s'agit d'exprimer des sentiments doux, tendres, ou le calme le plus profond. C'est ce genre d'expression qu'on a cru trouver dans l'Enfance du Christ, *et surtout dans la scène du* Ciel *de* la Damnation de Faust *et dans le* Sanctus *du* Requiem (1).

(1) H.B. *Mémoires,* II, pages 354-355 et 361-362. POST-SCRIPTUM : *Lettre adressée avec le manuscrit de mes mémoires à M··· qui me demandait des notes pour écrire ma biographie.* Peut-être ce M··· est-il Eugène de Mirecourt dont le *Berlioz* parut en 1856, bien que cette *Lettre* soit datée (avec intention peut-être) de *Paris, 25 mai 1858.*

Ces dernières paroles indiquent très exactement la place que l'on doit assigner à la seule œuvre qui, du vivant de Berlioz, obtint un grand succès auprès du public parisien ; mais nous ne devons pas oublier la prédilection que le compositeur marquait pour la première partie du *Songe d'Hérode*, celle qui précède la scène entre Joseph et Marie.

Quoi qu'il en soit, *l'Enfance du Christ* montre Berlioz sous un jour assez inattendu. Et l'on comprend l'étonnement de ses contemporains, habitués à se le représenter entourés de centaines d'instrumentistes, lorsqu'ils virent, dans une salle de concerts de médiocre étendue, le poète de la *Fantastique* et du *Requiem*, se faire le chantre de l'Enfant-Jésus dans la crèche. Evidemment, on *leur avait changé leur Berlioz,* comme disait l'un d'eux. Le terrible sceptique s'était refait l'âme naïve des vieux tailleurs d'images, des vieux peintres verriers des cathédrales antiques, et son âme d'artiste avait créé un chef-d'œuvre d'une pu-

reté si lumineuse, qu'à l'ouïr, on croit percevoir, au milieu des nuages pieux de l'encens, les personnages d'un fra Angelico, sur le fond des ors byzantins.

1896-1897.



APPENDICES

I

LE MANUSCRIT

DE

L'ENFANCE DU CHRIST

Le manuscrit autographe de *l'Enfance du Christ* appartient à la Bibliothèque nationale (1) qui l'a reçu en legs de Fanny Pelletan, en même temps que celui d'*Alceste*, de Gluck (1876).

A la vérité, la première et la troisième partie

(1) Sous la cote : *Rés. Vm 1,241.* Don n° 19252.

seules sont de la main de Berlioz. Le tout forme un gros in-4° de 306 pages :

En voici le titre autographe :

L'Enfance du Christ

Trilogie sacrée

1re Partie. — Le Songe d'Hérode.

2e Partie.—La Fuite en Égypte.

3e Partie. — L'arrivée à Saïs.

Paroles et Musique

de

Hector Berlioz

œuvre 25

Traduction allemande de P. Cornélius.

La première partie comprend 146 pages.

La deuxième est un exemplaire de la première édition de *la Fuite en Egypte* faite chez Kistner en 1851 probablement, qui comprend un titre et 37 pages de musique gravés. Entouré d'un encadrement de style gothique qui reproduit l'épisode illustré par le compositeur, on lit le titre suivant :

Le Cycle Berlioz

Die

Flucht nach Egypten

(La Fuite en Egypte)

Biblische Legende

WORTE UND MUSIK

von

HECTOR BERLIOZ

— OP. 25 —

Orchester-Stimmen. *Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.*
Clavier Auszug vom Componisten. *Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.*
Partitur. *Pr. 1 Thlr. 20 Ngr.*

Eingenthum des Verlegers
Eingetragen in das Vereins-Archiv.

LEIPZIG, BEI FR. KISTNER

PARIS, S. RICHAULT

2014. 2015. 2016

L'ouverture comprend les pages 3-10 : *l'Adieu des Bergers*, les pages 22-37; et *le Repos de la sainte famille, Légende et pantomime*, 123 pages manuscrites. Au verso de la dernière page, se lit cette note au crayon, de la main de Berlioz :

146
37
123
306 pages.

qui peuvent par la gravure se réduire
a 200 planches au plus

Le Cycle Berlioz

Ces derniers mots effacés, sont remplacés plus bas par les suivants, à l'encre:

à 150 — planches du grand format.

Le titre manuscrit de la troisième partie porte:

H. Berlioz.

L'Enfance du Christ
Trilogie sacrée
L'arrivée à Saïs. — 3me Partie.

Dans les deux parties manuscrites, le texte allemand, de la main du traducteur sans doute, est écrit à l'encre rouge au-dessous du texte français.

II

CONSIDÉRATIONS

SUR

LA MUSIQUE RELIGIEUSE (1)

La musique religieuse paraît être celle des branches de l'art musical, qui par la sublimité de son sujet, la majesté sévère des idées auxquelles elle se rattache et l'antiquité de son origine, devrait avoir produit le plus de chefs-d'œuvre, fait éclore les plus beaux génies, en un mot, être par-

(1) Premier article de Berlioz publié par *Le Correspondant* (première année, numéro 7, mardi 11 avril 1829, p. 54-55.) LE CORRESPONDANT, *Journal Religieux, Politique, Philosophique et Littéraire*, in-8° à deux colonnes, d'abord bi-hebdomadaire, eut, comme écrivains musicaux, Berlioz et d'Ortigue. Il était dirigé par de Carné et vécut deux ans environ.

venue au plus haut point de perfection. Il n'en est cependant pas ainsi. Plusieurs causes ont concouru à retarder la marche progressive de cette partie de l'art. On peut les trouver dans certains préjugés scolastiques de presque tous auteurs qui, dans les temps modernes, ont tenté de parcourir cette carrière ; enfin dans la rareté extrême d'exécutions à peu près satisfaisantes, et le manque absolu de moyens pour faire entendre dignement les grandes compositions.

Quel est le but de la musique religieuse ? — D'émouvoir et d'élever l'âme, par l'expression des sentimens qui respirent dans les paroles auxquelles elle est adaptée. — En quoi diffère-t-elle de la musique dramatique ? — En ce que les idées religieuses excluent tout ce qui pourrait avoir un caractère de légèreté incompatible avec elles ; mais elle en diffère seulement en cela. En effet, si l'expression des sentimens est l'objet de l'une, elle est aussi celui de l'autre ; si l'une doit être grave, sérieuse, grandiose, terrible, l'autre fera naître les mêmes émotions toutes les fois qu'elle roulera dans le même cercle d'idées. Le style d'un drame lyrique religieux bien conçu, est absolument le même que le style d'un oratorio. Les partitions d'*Adam* (1) et de *La Mort d'Abel* (2) en

(1) *Abel*, tragédie lyrique en trois actes, réduite en deux actes (1883) sous le titre : *La Mort d'Abel*. Musique de Kreutzer, paroles d'Hoffmann ; reprise pour la première fois à l'Opéra, le vendredi 13 mars 1880.

(2) *La Mort d'Adam et son apothéose*, tragédie lyrique en deux actes. Musique de Le Sueur, paroles de Guillard ; représenté pour la première fois à l'Opéra, le 11 mars 1809.

sont la preuve.

Ces vérités, ce me semble, n'ont pas besoin d'être discutées, le sens commun suffit pour les révéler. D'où vient donc qu'elles sont si peu répandues et d'une application si défectueuse ? — C'est que, vraisemblablement, le sens commun est fort rare, et l'empire de la routine très-grand.

Toutes les anciennes productions de l'Italie, de l'Allemagne, sont infectées du style fugué; style barbare, ridicule, absurde, et cependant prôné par la généralité des artistes, et offert par les maîtres à la vénération de leurs élèves. Je vois d'ici les adorateurs de la fugue jeter sur moi des regards courroucés, mais je n'écris pas pour eux, je ne m'adresse qu'à la raison dégagée de préjugés des véritables amis de l'art.

« C'est donc à tort, vont me dire ceux-ci, que la fugue est enseignée dans les écoles ? » — Non, certes; c'est un exercice fort utile, qui familiarise les élèves avec beaucoup de difficultés harmoniques, et leur apprend à tirer tout le parti possible d'une idée mélodique; il est même vrai d'ajouter que le style fugué, modifié, peut quelquefois être employé avec bonheur dans un mouvement lent; mais l'emploi qu'on en a fait jusqu'à présent pour les messes est, à mon avis, une aberration inconcevable de l'esprit des compositeurs.

Ils auraient, au moins, dû chercher à unir ce genre de musique à des paroles dont le sens puisse le faire tolérer, comme Jomelli l'a fait dans le morceau « *Movendi sunt cœli et terra.* »

Mais l'usage veut, au contraire, que dans une messe, le compositeur fasse ses fugues sur le

mot *Amen*, sur le *Kyrie* ou sur l'*Agnus Dei*. Que les personnes qui ne l'ont jamais entendu, se figurent l'effet religieux qui doit résulter de cinquante voix, braillant avec fureur sur un mouvement très vif, répétant quatre ou cinq cents fois le mot *Amen*, en vocalisant sur la syllabe *a*, de manière à imiter de violens éclats de rire, et elles peuvent se former une idée de la fugue vocale, qui vraisemblablement ne sera pas à son avantage. Je défie quiconque est doué de sentiment musical et écoute sans prévention une fugue sur *Amen*, de ne pas prendre le chœur pour une légion de diables incarnés, tournant en ridicule le saint sacrifice, plutôt que pour une réunion de fidèles assemblés pour chanter les louanges de Dieu.

Il n'est pas moins choquant de voir faire le même usage des deux prières *Kyrie* et *Agnus*. Rien n'est pourtant plus commun, c'est un style adopté par les musiciens, et ce qu'il y a de plus inconcevable, c'est qu'ils l'appellent le style religieux. Quel style, grand Dieu, que celui qui substitue au sentiment humble et touchant de la prière ce qu'on croirait l'expression d'une rage forcenée ou d'une joie infernale! Beethoven lui-même, le géant parmi les géants, n'a pas été à l'abri de la contagion. Celui qui, dans ses autres compositions, a brisé et foulé aux pieds les barrières de la routine, qui n'a suivi que l'impulsion de son génie et de sa haute raison, Beethoven lui-même, dans quelques parties de sa messe solennelle, est descendu au niveau du peuple des contrepointistes.

Quelques personnes emploient un singulier rai-

sonnement pour justifier l'introduction du style fugué dans la musique d'église. « Une messe ne » doit pas émouvoir, disent-elles : et la fugue n'é- » meut pas, mais intéresse ; l'esprit suit avec plai- » sir les combinaisons du compositeur ; on aime à » voir comment il se tire des difficultés que le » genre lui impose ; ces sensations suffisent pour » la musique religieuse. »

Etrange paradoxe ! et pourquoi serait-il défendu à la musique d'une messe d'émouvoir ? En quoi un beau chant sacré bien exécuté blesserait-il les convenances en faisant couler les larmes ? Je le demande à tous ceux qui connaissent la *Marche de la Communion* de Chérubini, l'émotion qu'on éprouve en entendant ce morceau sublime a-t-elle quelque chose de terrestre ?

Cette peinture de l'amour divin, cette adoration à la fois passionnée et respectueuse, véhémente et timide, n'est-elle pas, au contraire, le plus haut degré du sentiment religieux, le comble de l'art et du génie ?... N'est-il pas souverainement ridicule de prétendre que la musique d'église est faite pour amuser l'esprit des auditeurs par ses combinaisons ? D'ailleurs, si on ne veut pas qu'elle émeuve, au moins faut-il qu'elle ne choque pas. J'aimerais autant ces messes qu'on entend fréquemment en Italie, dans lesquelles figurent toujours un concerto de violon et quelques cavatines à roulades, et où l'on vient admirer la vigueur de l'archet et la légèreté de la voix des artistes à la mode.

Une autre cause de l'infériorité de cette partie de l'art musical est l'impossibilité où se trouvent

les compositeurs d'obtenir de belles exécutions des ouvrages faits, et le défaut absolu d'encouragements pour en composer de nouveaux. Si un peintre fait un tableau d'église, il peut espérer que son travail ne sera pas entièrement perdu et qu'il retirera au moins ses déboursés; tandis qu'un compositeur, après avoir écrit une messe, peut être bien sûr que personne ne l'achètera, et que, pour la faire entendre, il sera obligé, au contraire, de dépenser beaucoup d'argent. Autrefois, il y avait en France un grand nombre de maîtrises qui fournissaient des moyens d'existence à beaucoup de compositeurs ; aujourd'hui elles ne sont plus, et il y a peu d'apparence qu'elles soient jamais rétablies. Celle de *Notre-Dame*, à Paris, est fort mal entretenue et ses ressources sont si bornées qu'il n'est presque jamais possible aux maîtres de chapelle d'y faire exécuter passablement leurs compositions. Il n'y a donc que la chapelle royale. On y entend, à la vérité les belles partition de MM. Lesueur et Cherubini; les exécutants, composés de l'élite des artistes de la capitale, présentent un ensemble de talent dont l'effet est très satisfaisant; mais on n'y entend que ces deux compositeurs, encore la petitesse du local les empêche-t-elle de se livrer à tous les développements que le genre comporte.

Les anciens ornaient leurs cérémonies d'un appareil musical dont nous n'avons pas même d'idée. Que dire de nos orchestres de 50 instrumentistes et de nos chœurs de 40 voix, quand l'Ecriture nous apprend que plus de quatre mille Lévites étaient employés dans le temple de

Salomon à chanter les louanges de Dieu ! Qu'on ne croie pas que le nombre des exécutants soit de peu d'importance. La grande musique demande une grande exécution ; il lui faut beaucoup d'instruments et surtout beaucoup de voix ; ce qui est faux dans d'autres circonstances est vrai dans celle-ci ; c'est que dans un vaste local, la quantité doit l'emporter sur la qualité.

Qu'on fasse exécuter un bel ouvrage à Notre-Dame par 60 artistes choisis, et que la même partition soit ensuite rendue par 500 personnes prises au hasard, mais capables cependant ; dans le premier cas, l'effet sera maigre, mesquin ou tout-à-fait nul ; dans le second, l'effet sera majestueux, imposant, sublime, l'impression qu'on en éprouvera sera profonde ; le compositeur sera compris, et l'art apparaîtra dans toute sa grandeur.

H.

III

ŒUVRES CONTEMPORAINES

DE

L'ENFANCE DU CHRIST

(1854-1855)

Opéra

Betly, (Donizetti) ; 27 décembre 1853 ; *Gemina* (Th. Gautier et le comte Gabrielli) 31 mai 1854 ; *la Nonne sanglante* (livret de Scribe sur lequel Berlioz avait déjà travaillé sur la demande de Léon Pillet ; musique de Gounod), 18 octobre ; *La Fonti* (ballet de Th. Labarre) 8 janvier 1855 ; *les Vêpres siciliennes* (Verdi), 13 juin, etc. Le 15 décembre

1854, *les Huguenots* atteignaient leur 264e représentation, et *la Muette de Portici* avait dépassé la trois-centième.

Opéra-Comique

L'Etoile du Nord (Meyerbeer) 16 février ; 83e représentation le 9 décémbre ; *la Fiancée du Diable* (V. Massé) ; *les Trovatelles* (Duprato), 28 juin ; *l'Opéra au Camp* (Varney), 18 août ; *les Sabots de la Marquise* (Boulanger), 29 septembre ; *le Chien du Jardinier* (A. Grisar), 16 janvier 1855 ; *Miss Fauvette* (V. Massé), 13 février ; *Yvonne* (prince de la Moskowa), 16 mars; *la Cour de Célimène* (A. Thomas), 11 avril, etc.

Théâtre-Italien

Il Travatore (Verdi), 19 décembre 1854 ; *Tre Nozze* (Alary), décembre.

Théâtre-Lyrique

Reprise du *Bijou perdu* (A. Adam), 14 novembre ; *la Promise* (Clapisson) ; *le Roman de la Rose* (P. Pascal) ; *le Muletier de Tolède* (A. Adam), 16 décembre ; etc.

IV

PRINCIPALES AUDITIONS

DE

LA FUITE EN EGYPTE

	Sous la direct. de:
PARIS, 12 nov. 1850 (*Chœur des Bergers* seul)........	BERLIOZ.
BADE, août 1852 (*Le Repos de la Sainte Famille*)......	—
LONDRES, mai 1853 —	—
FRANCFORT, août — —	—
BRUNSWICK, oct. — —	—
LEIPZIG, 16 déc. — (1re audition complète).........	—
PARIS, 18 déc. — (— à Paris, Sté Ste-Cécile).	SEGHERS.
PARIS, 14 avril 1854 (Société Sainte-Cécile).........	—
LEIPZIG, — —	BERLIOZ.
HANOVRE, avril — (Société des Concerts)........	—
DRESDE, 29 avril et 1er mai 1854 (Grand-Théâtre) ...	—
COPENHAGUE, mai 1854 (Société de musique)........	
CARLSRUHE, —	
OLDENBOURG, — (*Chœur des Bergers*).........	
COLOGNE, —	
VIENNE, 10 déc. — (Société philarmonique)......	
BERLIN, mars 1859 (3e concert de Société)...........	
PARIS, 3 avril 1864 (au Conservatoire)...............	G. HAINL.
BERLIN, février 1865 (5e conc. de la Soc. des Amateurs)	
BADE, 31 juillet —	M. E. REYER.
— 16 août 1866............................	BERLIOZ.

PARIS,	29 et 31 mars 1872 (au Conservatoire)........	DELDEVEZ.
—	26 déc. 1875 (avec des fragm. de la 3e partie).	PASDELOUP.
—	9 avril 1882 (Théâtre du Châtelet)...........	M. COLONNE.
—	23 et 24 mars 1883 (au Conservatoire).........	DELDEVEZ
—	23 et 30 nov. 1884 (Théâtre du Châtelet).....	M. COLONNE.
—	8 mars 1885 (*Chœur des Bergers* seul)..........	—
—	22 et 29 mars 1885 (au Conservatoire).......	DELDEVEZ.
—	9 déc. 1888 (avec des fragm. de la 3e partie)..	PASDELOUP.
—	— (Théâtre du Châtelet)...........	M. COLONNE.
—	13 janvier 1889 —	—
LIÈGE,	19 — —	M. LAMOUREUX.
PARIS,	26 — 1890 (*Le Repos de la Sainte Famille*)..	M. COLONNE.
—	4 avril — ..	M. LAMOUREUX.
—	27 mars 1891 — ..	M. COLONNE.
PARIS,	15 avril 1892 — ..	—
—	6 et 13 nov. — — ..	M. LAMOUREUX.
LYON,	janv. 1894 (2e concert du Conservatoire)....	M. LUIGINI.
BALTIMORE,	17 févr. 1894 (fragm. à l'Institut Peabody)	M. HAMERIK.
PARIS,	6 mai 1894 (*l'Ouverture* seule)..............	M. LAMOUREUX.
—	28 janv. — (*Le Repos de la Sainte-Famille*)....	—
—	23 déc. — —	—
—	3 avril 1896 —	M. COLONNE.
—	— (*l'Ouverture* seule).............	M. LAMOUREUX.
LONDRES,	20 mars 1897 — (Queen's Hall).	—

V

PRINCIPALES AUDITIONS

DE

L'ENFANCE DU CHRIST

		Sous la direct. de:
PARIS,	10 et 24 déc. 1854 (Salle Herz)	BERLIOZ.
—	28 janvier 1855 —	—
BRUXELLES,	18, 22 et 24 mars (Th. royal du Cirque)	—
WEIMAR,	février 1855	—
PARIS,	7 avril — (Opéra Comique).	—
—	23 — 1859 —	—
STRASBOURG,	22 juin 1863 (Festival Bas-Rhénan)...	—
	6 mars 1865 (Société Sainte-Cécile)...	KŒLLA.
PARIS,	10 et 17 janv. 1875 (Théâtre du Châtelet).	M. COLONNE.
MANCHESTER,	30 déc. 1880 (Free Trade Hall)	Ch. HALLÉ.
PARIS,	9 et 16 janv. 1881 (Théâtre du Châtelet).	M. COLONNE.

Londres,	26 fév. 1881 (Crystal Palace)	Ch. Hallé.
—	23 janv. 1885 —	—
Bruxelles,	21 févr. — (Théâtre de la Monnaie)..	M. J. Dupont
Londres,	20 nov. — (Crystal Palace)	M. Manns.
—	mai 1886 —	Ch. Hallé.
—	188 (Sacred Harmonic Society)..	M. Cummings
Hanovre,	janvier 1886....	
Bordeaux,	2 et 10 mars 1887..........	M. Gésus.
Londres,	26 déc. 1889 (Royal College of Music)...	M. Villiers-Stanford
Chester,	du 22 au 24 juillet 1891.....	
Genève,	16 février 1892............	M. Ketten.
Paris,	4, 11, 18 déc. et 8 janv. 1892-93 (Théâtre du Châtelet).	M. Colonne.
—	19 avril et 22 déc. 1895 (Théâtre du Châtelet).	—


TABLE

TABLE

APPENDICES

ERRATA

P. 72, dernière ligne, lire *de* au lieu de *du*.

P. 76, 4e ligne avant la fin, lire *cors* au lieu de *cars*.

P. 95, 5e ligne, lire *motif* au lieu de *mot*.

P. 95, 98, 2e portée ; et 105, 4e portée, remplacer la clef de *fa* par la clef de *sol*.

P. 105, entre la 1re et la 2e portée, ajouter : *au lieu de*.

P. 206, 1er vers, lire *sauront* au lieu de *sauvent*.

ACHEVÉ D'IMPRIMER

le dix Mars mil huit cent quatre-vingt-dix-huit

PAR

L. BADEL

à Châteauroux

POUR

LE MERCVRE DE FRANCE

